ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

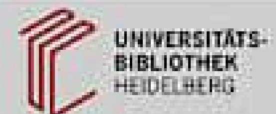
SECHSUNDZWANZIGSTER BAND.



1 · 9 · 3 · 2

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART


Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg


UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG


gefördert durch die
DFG

Inhaltsverzeichnis des XXVI. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Seite






UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1932/0014
gefördert durch die
DFG

Über das Wesen des Tragischen.

Von

Hubert Klees.

Einleitung. Wenn das Tragische auch seit jeher hauptsächlich als Gegenstand der Ästhetik behandelt worden ist, so sind die Ergebnisse deshalb doch keineswegs übereinstimmend. Ja sie gehen nicht selten schon in der ganz grundlegenden Frage über das Wesen des Ästhetischen auseinander. In der Geschichte der neueren deutschen Ästhetik lassen sich drei solche grundlegenden Mißverständnisse aufweisen.

Das erste Mißverständnis in Bezug auf das Wesen des Ästhetischen besteht in der Ansicht, daß alle Metaphysik ihren Sinn und ihre Vollendung in der Ästhetik empfange. Der Schöpfer dieser ästhetischen Metaphysik ist Schelling. Er sieht das Universum in der Gestalt der Kunst und die Philosophie der Kunst ist ihm „Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst"[1]).

Eine zweite Ansicht steht dieser insofern diametral gegenüber, als in ihr die Ästhetik der Metaphysik untergeordnet wird. Typische Vertreter dieser Ansicht sind Hegel und Schopenhauer. Es ist derselbe spekulative Zug, von dem beide beherrscht werden. Durch ihn wird Hegel einerseits dazu veranlaßt, die wahre tragische Entwicklung „nur in dem Aufheben der Gegensätze als Gegensätze, in der Versöhnung der Mächte des Handelns" zu sehen[2]). Schopenhauer andererseits läßt nur die Kämpfe, nur Schmerzen und Opfer als den wesentlichen Gehalt des Tragischen gelten. Darum liegt für ihn auch der eigentliche Zweck des Trauerspiels in der „Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens"[3]).

Im Zusammenhang mit der spekulativen Denkweise steht auch die Meinung, daß eine Theorie des Tragischen nur auf dem Boden einer bestimmten metaphysischen (z. B. pessimistischen) oder religiösen Welt-

[1]) Werke, München 1927, 3. Bd. S. 388. Vgl. dazu auch H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, Leipzig 1913, S. 123 ff.

[2]) Hegels Ästhetik, herausgeg. von Alfred Bäumler, München 1922, S. 227.

[3]) Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, § 51 (Reclam-Ausg., Bd. I, S. 334).



anschauung gewonnen werden könne. Aber jede weltanschauliche Deutung setzt schon ein Erlebnis dessen voraus, was tragisch ist, also auch eine Theorie des Tragischen. Wohl kann eine bestimmte Weltanschauung vielleicht manche wichtigen Momente des Tragischen neu beleuchten und so Zusammenhänge aufdecken, die bis dahin in dieser Schärfe nicht gesehen worden sind. Am Wesen des Tragischen aber kann dadurch nichts geändert werden.

Bedeutet der rein spekulative, apriorisch konstruierende Weg eine Vergewaltigung der Tatsachen, so der psychologistische Weg eine Verkennung der Tatsachen, indem er den ästhetischen Gegenstand gänzlich verfehlt. Der Psychologismus rechnet es sich zum Verdienst an, wieder auf die Erfahrung als die Grundlage alles Philosophierens zurückgegangen zu sein. Indem er aber unter Erfahrung nur Erfahrungstatsachen versteht, die „ausschließlich seelischer Natur" sind, begrenzt er unrechtmäßigerweise den Erfahrungsbereich. So ist z. B. nach J. Volkelt auch eine Theorie des Tragischen nur durch genaue Beschreibung und Zergliederung der psychologischen Grundlage zu gewinnen[4]). Von der psychologischen Grundlage als der Basis der Erfahrung ausgehend glaubt er an Hand möglichst vieler Beispiele den Typen und Nuancen des Tragischen erst gerecht werden und so zu einem möglichst umfassenden Begriff des Tragischen gelangen zu können. Es ist also der Weg einer induktiven Verallgemeinerung, den Volkelt hier beschreitet.

Im Gegensatz zu all diesen Auffassungen wollen wir das Tragische als objektives Phänomen, soweit es uns erlebnismäßig an einzelnen Beispielen seinem Gehalt nach aufgegangen ist, untersuchen. Hierbei sind uns die Beispiele „nicht Tatsachen, an denen das Tragische wie eine Eigenschaft klebt, sondern nur etwas, was die konstitutiven Erscheinungsbedingungen des Tragischen enthalten wird; was uns Anlaß gibt, sie aufzufinden und in ihnen das Tragische selbst zu sehen"[5]). Auf eine möglichst große Anzahl von Beispielen kommt es also bei einer solchen Wesensanalyse nicht an. Eine Vielheit von Beispielen kann nur den Grund haben, daß sich bestimmte Wesensmerkmale in den einen Beispielen deutlicher aufzeigen lassen als in andern.

Wenn wir ferner in der Hauptsache unsere Beispiele den tragischen Dichtungen entnehmen, so bedeutet das keineswegs, daß nur hier echte Tragik zu finden sei. Es heißt nur, daß die Dichtung in besonderem

[4]) Wir beschränken uns hier auf Volkelts Methode, weil seine „Ästhetik des Tragischen" (4. Aufl. München 1924) ein typisches Beispiel für die psychologistische Methode ist. Vgl. auch M. Schelers Kritik der üblichen „psychologischen" Betrachtung des Tragischen („Zum Phänomen des Tragischen" in: Abhandlungen u. Aufsätze, Leipzig 1915, I. Bd. S. 278 f.).

[5]) M. Scheler, a. a. O. S. 281.

Maße geeignet ist, Führerin bei der Reflexion über das Wesen des Tragischen zu sein. Der Dichter ist es, der die Menschheit sichtig gemacht hat für das Phänomen des Tragischen. Auch hier läßt sich das Wort Schillers anwenden, „daß sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel geahnt, und die Poesie nicht geoffenbart hätte"[6]).

Einführung in das Problem. Aus der Struktur des Seins ergibt sich die prinzipielle Möglichkeit, daß das Tragische in verschiedenen Schichten des Seins auftreten kann. Wir müssen daher zunächst untersuchen, an welcher Stelle des Seins das Tragische verankert ist, welchen Träger es voraussetzt, an dem es in Erscheinung treten kann.

Das Prädikat „tragisch" läßt sich in verschiedenem Sinn aussagen. So sprechen wir von tragischen Konflikten und tragischen Leiden und meinen damit Geschehnisse in der Wirklichkeit. Ist ferner ein Mensch seinem inneren Wesen nach zu solchen Konflikten veranlagt, so nennen wir ihn ebenfalls tragisch. Da diese Bedeutung von tragisch sich an die erste anlehnt, bedarf sie keiner besonderen Untersuchung. Einen dritten Prädikationssinn haben wir, wenn wir sagen, ein Schauspiel oder eine Erzählung sei tragisch. Tragisch ist eine Dichtung nicht nur, weil sie einen tragischen Vorgang, soweit er eben wirklich oder möglich ist, wiedergibt; denn es gibt auch Schilderungen von tragischen Vorgängen, die keine Dichtung, kein Kunstwerk sind, wie z. B. manche Zeitungsberichte, die wir deshalb auch nicht als „tragische" Berichte zu bezeichnen pflegen. So ist auch die Tragödie nicht die bloße Schilderung eines tragischen Vorgangs, und der Wert des Tragischen haftet nicht bloß dem künstlerisch dargestellten tatsächlichen oder möglichen Vorgang als solchem, also dem Stoff an, sondern wir erleben ihn als die Frucht einer eigenartigen Verbindung von tragischem Stoff und dichterischer Form. Es tritt damit eine eigene Gesetzmäßigkeit in Kraft, nach der sich das Tragische im Kunstwerk entfaltet.

Wir haben hier einen Sonderfall des allgemeinen ästhetischen Problems, wie sich die Wirklichkeit und Kunst (soweit in ihr die empirische Wirklichkeit dargestellt wird) hinsichtlich ihrer ästhetischen Bedeutung unterscheiden. Auf zwei wichtige Unterscheidungsmerkmale sei hier einführend hingewiesen[7]). Erstens muß man der Kunst im Gegensatz zur

[6]) „Über Anmut und Würde", WW, Cotta 1867, S. 1143.

[7]) Wir verweisen auf die grundlegenden Auseinandersetzungen mit diesem Problem bei E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart I. 1914, II. 1920, und bei M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1923. Dazu vgl. man auch A. Hildebrand, Das Problem der Form (Straßburg 1913). Was Hildebrand hier speziell von der bildenden Kunst sagt, läßt sich im allgemeinen auch auf die ganze „imitative" Kunst anwenden. Dabei

Wirklichkeit einen allgemeineren und in einem bestimmten Sinn notwendigen Charakter zuerkennen. Der künstlerische Mensch empfängt z. B. von einer Landschaft zunächst ein bestimmtes Vorstellungsganzes als Ergebnis des ästhetischen Eindrucks. Die eigentlich künstlerische Tat besteht nun nicht darin, daß der Künstler den ästhetischen Eindruck durch ein „Wahrnehmungskonterfei" der Naturerscheinung gleichsam mechanisch nacherzeugt, indem er Stück für Stück gleichsam addierend die in der Natur gegebenen zufälligen Bedingungen noch einmal setzt. Die Zusammenfügung der einzelnen Bedingungen geschieht vielmehr nach einem einheitlichen, „architektonischen" Gesichtspunkt. Die aus der „architektonischen Gestaltung" (Hildebrand) sich ergebende künstlerische Einheit ist ein Grundprinzip des Kunstwerks[8]); das Gegenteil davon ist Stückwerk und Stümperei. Alle Einzelheiten des Kunstwerks sind von diesem Prinzip getragen und finden ihre Einordnung je nach ihrer Wichtigkeit für das Ganze. Die einzelnen Bedingungen, die in der Natur in einem andern Zusammenhang stehen, werden hier, soweit sie den künstlerischen Eindruck mitbestimmen, in ein neues architektonisches Gefüge gebracht. Man kann demnach die in der künstlerischen Darstellung neu entstehende Einheit der verknüpften Bedingungen im Gegensatz zum Wirklichkeitszusammenhang als notwendig bezeichnen[9]). Auf diesem Weg wird gleichsam die Natur für unser künstlerisches Auge von Wechsel und Zufall befreit, und alle Naturerscheinung als Einzelfall in

---

muß man beachten, daß bei Hildebrand die Frage nach dem seelischen Gehalt des Kunstwerks nicht Gegenstand der Betrachtung ist. Er hat die Wichtigkeit dieser Frage nie geleugnet. Wenn sie ihn hier nicht beschäftigt, wird man das nicht im ästhetizistisch-formalistischen Sinn auslegen dürfen. Hier, wo es sich darum handelt, das Neue, das durch die Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst entsteht, klar herauszustellen, tritt naturgemäß die Frage nach dem Gehalt zunächst nicht so stark in den Vordergrund wie bei der nicht-imitativen Kunst (z. B. bei der Musik). Nach diesem Gesichtspunkt sind auch unsere folgenden Ausführungen zu beurteilen.

[8]) Vgl. hierzu, was Hildebrand (S. 2) speziell über die Formvorstellung sagt, in der das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert ist. Sie ist ihm „nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt".

[9]) E. Utitz, a. a. O. I. S. 81, bezeichnet es daher mit Recht als einen Mißbrauch, „da von Darstellung sprechen zu wollen, wo gewöhnlicher Wirklichkeitszusammenhang vorliegt, und nicht durch die Darstellung eine andere Wirklichkeitsschicht geschaffen wird". Die Notwendigkeit, die in dieser neuen Wirklichkeitsschicht des Künstlerischen auftritt, ist also von besonderer Art im Vergleich zu der allgemeineren, „im ästhetischen Gegenstand herrschenden anschaulichen Notwendigkeit". Vgl. M. Dessoir, Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, Stuttgart 1929, S. 24.

einen allgemeinen Fall umgesetzt[10]). Die Kunst ist also dadurch erst möglich, daß der Mensch das in der Natur gefundene Schöne noch einmal verwirklicht, indem er die Bedingungen der ästhetischen Qualität nach einem frei erfundenen Gesichtspunkt zu einem neuen Ganzen ordnet[11]). So entspringt die Kunst aus dem Geist des Menschen als eine zweite ästhetische Welt neben dem Naturschönen[12]).

Mit dem Notwendigen, Zwingenden, was das Kunstwerk an sich hat, hängt aufs engste das zweite Unterscheidungsmerkmal zusammen: das Kunstwerk als ein notwendiges, in sich abgeschlossenes Wirkungsganzes zwingt uns einen Standpunkt auf, von dem aus seine auf sich beruhende Wirkung verstanden werden kann[13]). Diesem Standpunkt müssen wir uns anbequemen, wenn wir das Kunstwerk als solches in seinem vollen Wert erfassen wollen. Die Natur zwingt uns einen solchen Standpunkt nicht auf. Daher kommt es, daß wir oft an so vielen Schönheiten der Natur blindlings vorübergehen, bis ein künstlerisches Auge sie uns erschließt. Durch ästhetische Qualitäten auf uns zu wirken, ist nicht der einzige Sinn der Natur, und sie bleibt für uns Natur, auch wenn wir ihre Schönheit nicht sehen. Das Kunstwerk dagegen wird in seinem eigentlichsten Wesen verkannt, wenn es nicht ästhetisch gewertet wird[14]).

---

[10]) Vgl. A. Hildebrand, a. a. O. II. Kap. — Auf die psychologische Seite der Frage weist M. Dessoir (Beiträge ... S. 24) hin, wenn er sagt: „Angesichts einer empirischen Wirklichkeit sind wir weniger anspruchsvoll, bei einer Bilderfolge aber oder einem Drama verlangt unsere Objektivitätstendenz strengste Verknüpfung, und diese besteht darin, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede einem Bedürfnis gerecht werden muß."

[11]) Vgl. A. Hildebrand, a. a. O. S. IX: „... das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus ...".

[12]) Aus diesem Ursprung des Kunstschönen darf noch nichts für seine Wertung gegenüber dem Naturschönen gefolgert werden. Wenn Hegel, a. a. O. S. 50, das Kunstschöne um soviel höher als die Schönheit der Natur schätzt, „um soviel der Geist und seine Produktion höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen", so ist der Vergleich zwischen dem Geist und seiner Produktion einerseits und der Natur und ihren Erscheinungen anderseits als unzulässig abzulehnen. Der Geist ist Schöpfer, die Natur Träger des Schönen. Hier zeigt sich Hegels Stellungnahme weltanschaulich bedingt.

[13]) Vgl. E. Utitz, a. a. O. I. S. 139, „Das Kunstwerk bindet und, je besser es ist, desto mehr bindet es."

[14]) Vgl. M. Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwiss. S. 171. „Dinge des täglichen Gebrauchs können unter Umständen ästhetisch erfreuen, doch bleiben sie in ihrer eigentlichen Bedeutung unberührt, wenn sie zu keinem Erlebniswert führen. Kunstwerke dagegen erheben Anspruch auf ästhetische Beurteilung." Vgl. auch E. Utitz, a. a. O. I. S. 49.

Wenn sich auch die ästhetischen Qualitäten hinsichtlich ihrer direkten Träger (empirische Wirklichkeit und Kunst) unterscheiden, so müssen sie doch andrerseits mit Rücksicht auf ihre ästhetische Funktion als eine eigene Gruppe von Gegenständen mit einheitlichen Wesensmerkmalen betrachtet werden. Es fragt sich nun, worin das Wesen des Ästhetischen besteht.

Wir sprechen von der Schönheit eines Menschen, einer Landschaft, einer Plastik oder auch einer sittlich guten Handlung und meinen mit der Schönheit ein neues gegenständliches Etwas, das an andern Gegenständen haftend auftritt. Durch diese fundierungsgesetzliche Abhängigkeit wird aber nicht die Eigenständigkeit des Sinnbereichs der Schönheitswelt berührt. Wir sehen daraus nur, daß ihre Wirklichkeit einer weniger grundlegenden Schicht angehört. Der Zusammenhang zwischen der Schicht des Ästhetischen und den Gegenständen, an denen sie auftritt, besteht darin, daß die Realität des Ästhetischen sich in der Aussehensfunktion erschöpft. Indem die Dinge ein „Gesicht" haben, konstituiert sich die ästhetische Welt. Jedes Ding trägt den Widerschein seines Innern, den Abglanz seiner inneren Güte gleichsam auf der Oberfläche. Der innere Gehalt wird zum Eindruck. So entsteht eine neue Welt, deren Merkmale sich in dem Begriff des „schönen Scheins" (Nietzsche) am besten zusammenfassen lassen[15]).

Dieser Begriff ist nur im ästhetischen und nicht im eigentlich metaphysischen Sinn zu verstehen[16]). Damit lehnen wir auch die Gegenüberstellung von Scheinwelt und „Wirklichkeit" als unzulässig ab, wenn dadurch das Ästhetische als etwas Unreales, als eine Täuschung, als etwas Unwahrhaftiges hingestellt werden soll. Ähnlich ist es auch zu beurteilen, wenn wir die Kunst und überhaupt das Ästhetische als ein Reich der „Heiterkeit" bezeichnen, in dem wir vom „Ernst des Lebens" befreit sind. Das heißt nicht, daß die Welt des Ästhetischen nicht auch ernst zu nehmen sei, sondern nur, daß sie nicht in demselben Umfang den Men-

---

[15]) Begriffe wie „Schattenwelt", „Schemen", „Oberfläche des Sinnlichen" (Hegel), „Traumwelt" (Nietzsche) deuten auf dieselbe Beschaffenheit dieser Welt hin. — Zu dieser Frage vgl. auch M. Dessoir, a. a. O. S. 30 ff.

[16]) Bei Fr. Nietzsche sehen wir z. B., wie der Begriff neben seiner ästhetischen auch noch eine metaphysische Bedeutung erhält. Der „Urwiderspruch" als das Wesen der Welt wird nach ihm durch die Welt des Scheins gerechtfertigt. So überwindet zwar Nietzsche für sich persönlich mit dem Grundbegriff des Pessimismus diesen selbst, aber durch die Hereinbeziehung des Weltanschaulichen werden seine ursprünglichen Einsichten in das Wesen des Ästhetischen stark beeinträchtigt. Vgl. hierzu E. Dosenheimer, Nietzsches Idee der Kunst und des Tragischen, in: Zt. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss. 1914, S. 535—553.

schen in Anspruch nimmt[17]). Eine Hingabe an diese Welt bedeutet nicht ein ungebundenes Sich-Ausleben, sondern nur ein Gebundensein an andere Gesetze[18]). Erkannten wir doch im Ästhetischen eine andere Stufe von Realität und eine Gruppe von Gegenständen, die ihrer Qualität nach das wahre „Gesicht" der Dinge ausmachen und nicht leblose, trügerische Schemen sind.

Zu diesen Qualitäten gehört auch das Tragische. Es ist der Ausdruck eines bestimmten Gehalts, und es soll unsere Aufgabe sein, diesen Gehalt, insofern er den tragischen Eindruck fundiert, näher zu untersuchen. Da aber das Tragische als ästhetische Qualität in der empirischen Wirklichkeit und in der Kunst auftreten kann, so müssen wir nach jenen Bedingungen fragen, auf Grund derer wir das Prädikat „tragisch" auf die ontisch verschiedenen Träger anwenden können[19]).

Erstes Kapitel.

Die fundierenden Qualitäten des Tragischen.

§ 1. Das tragische Geschehen im Allgemeinen.

Wir bezeichnen das tragische Geschehen oft als ein Spiel von Kräften der menschlichen Natur mit denen des Schicksals. Damit wird man aber dem Tragischen in seinem ganzen Umfang noch nicht gerecht; denn es handelt sich nicht nur um ein Spiel der Kräfte, sondern auch um etwas Wichtiges und Wertvolles, um eine ernste Sache, um die Existenz von Werten und ihre Vernichtung, um Glück und Unglück des Helden, um Leben und Tod. Wesentlich und maßgebend für den tragischen Charakter eines Geschehens ist also erstens die besondere Art des Spiels der Kräfte, indem diese das „Wie" des Geschehens bestimmen, und zweitens der Wert oder das Gut, das in dem Geschehen entsteht oder vergeht. Das besondere Gepräge der Kräfteentfaltung und der Wertverhältnisse macht ein Geschehen erst tragisch. „Der Ort des Tragischen — sein Erscheinungsspielraum — so können wir zusammenfassend mit M. Scheler sagen, befindet sich weder in Verhältnissen der Werte allein, noch in dem

[17]) Wir verweisen hier auf die Erklärung des Begriffs „Schein" bei M. Dessoir, a. a. O. S. 37 f. Dessoir geht von der Tatsache aus, „daß die Kunstwerke fast immer nur für einen Sinn, selten für mehrere bestimmt sind". „Schein nennen wir alles, was durch andere Sinne nicht nachprüfbar ist", während das Wirkliche auf die ganze Empfänglichkeit des Menschen gehe.

[18]) Vgl. M. Dessoir, Beiträge ... 1929, S. 29.

[19]) Wir werden dabei unser Thema dahin einschränken, daß wir auf die rein künstlerischen Fragen hier nicht näher eingehen, sondern nur gelegentlich darauf hinweisen.

Verhältnis der kausalen Ereignisse und Kräfte, die sie tragen, sondern in einer eigenartigen Beziehung von Wertverhältnissen und Kausalverhältnissen“[20]).

An folgenden Beispielen sei das Gesagte kurz erläutert. Betrachten wir zunächst den Jago im „Othello“ und den Mohr im „Titus“. In ihnen verkörpert sich geradezu das teuflische Prinzip. Es ist „Theologie der Hölle“, die ihre Seelen beherrscht. Es fehlt ihnen die eigentliche innere Verbindung mit den andern Menschen. Sie sind gleichsam schemenhafte und darum „unmenschliche“ Gebilde. In ihrem Leben spielt sich nichts ab, und in ihrem Wollen und Handeln sind sie gezwungen, das zu tun, was sie als Teufel tun müssen. In ihrem Schicksal fehlen also gewisse formale Elemente, durch die ein sonstiges Schicksal einen tragischen Eindruck auf uns machen kann. In der Dichtung haben sie daher auch mehr die Aufgabe, den wirklich tragischen Figuren, wie z. B. dem Othello, die plastische Rundung zu verleihen[21]).

Auf die Wichtigkeit der materialen Seite des Tragischen weist uns deutlich ein Vergleich zwischen Shylock und Macbeth hin. Macbeth opfert sein eigentliches Glück einer Unglück und Unfrieden bringenden Machtstellung. Sein Ehrgeiz und seine Schwäche gegen die Verführungskünste der Lady Macbeth treiben ihn mit einer gewissen Notwendigkeit in sein tragisches Unglück. Etwas Ähnliches finden wir zwar auch im Untergang Shylocks vor. Er will Genugtuung für die früher erlittenen Kränkungen und besteht deshalb mit allem Nachdruck auf der Erfüllung der im Schein ausgesprochenen Verpflichtungen. Je mehr er aber auf der Erfüllung besteht, um so sicherer ist sein Verderben, weil er einem Venezianer nach dem Leben getrachtet hat. Man wird ihn aber dennoch nicht als tragische Figur bezeichnen dürfen, weil ihm wesentliche materiale Merkmale fehlen. Bei ihm handelt es sich nur um unwichtige, ja geradezu ausgefallene Dinge. Er besitzt im Grunde doch nur eine kleinliche Seele und ist daher eher komisch als tragisch zu nennen.

Diese Beispiele lassen erkennen, daß gewisse materiale und formale Bedingungen eine besondere Bedeutung für das Zustandekommen der Tragik besitzen, und daß das Tragische nur dort auftreten kann, wo beide Arten von Bedingungen vorliegen.

---

[20]) Zum Phänomen des Tragischen, S. 294 f.

[21]) Es ist eine Frage rein künstlerischer Art, ob und inwieweit der Dichter sich solche Freiheiten erlauben darf. Schiller sagt darüber: „Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werkes Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeares Jago und Lady Macbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räubern zeugen für diese Behauptung.“ Über die tragische Kunst, W. W. S. 1346.

A. Die materialen Bedingungen des Tragischen.

§ 2. Das Traurige als Grundvoraussetzung des tragischen Geschehens.

Da jedes tragische Geschehen immer einen traurigen Sachverhalt voraussetzt, so müssen wir zunächst untersuchen, worin das Wesen des Traurigen besteht. Wir finden nun, daß die Qualität traurig sich nicht nur in einem Geschehen sondern auch im Erlebnis zeigt, das auf den traurigen Sachverhalt im Geschehen sinnvoll bezogen ist. Wenn wir sagen, daß ein Mensch traurig sei über ein Ereignis, z. B. über den Tod eines Freundes, so wollen wir damit ausdrücken, daß das Erlebnis durch den Tod des Freundes motiviert ist[22]). Um diese Motivationsbeziehung richtig zu erfassen, müssen wir uns vergegenwärtigen, was die Intentionalität eines Erlebnisses zu bedeuten hat[23]).

Von der Intentionalität im Allgemeinen, wie sie auch in jeder (theoretischen) Kenntnisnahme eines Gegenstandes vorliegt, unterscheiden wir eine Intentionalität im engeren Sinn, wie sie z. B. in der Stellungnahme des „Traurigseins-über" gegeben ist. In der Stellungnahme liegt nicht ein bloßes „Haben" des Gegenständlichen vor wie in der Kenntnisnahme, sondern die Person antwortet in einem bestimmten Sinn auf das gegenüberstehende Objekt. „Die Stellungnahme enthält auf Grund ihres antwortenden Charakters eine doppelte Beziehung zur gegenständlichen Welt, erstens die der Zuwendung zu einem Objekt — das dem Objekt „Gelten" —, zweitens die Antwort auf ein bestimmtes Moment an dem Objekt"[24]). Tritt bei einer Trauer das Objekt, dem sie gilt, in den Hintergrund, wie z. B. bei der Schwermut, oder fehlt es ganz, so wird aus der Gegenständlichkeit des Gefühls der Trauer eine bloße Zuständlichkeit. Dieses subjektive Zustandsgefühl ist in bezug auf die Gegenstandsbezogenheit ebenso anormal, wie die nicht sinnvoll durch die am Objekt haftende Qualität motivierte Trauer, wie etwa in dem Fall, daß jemand über ein in jeder Hinsicht freudiges Ereignis traurig ist[25]). Im letzten

---

[22]) Wir fassen hier den Begriff „Motiv" mit D. v. Hildebrand (Zum Wesen der echten Autorität, in: Vierteljahrsschrift f. wiss. Pädagogik, 1927, 2. S. 191) in einem weiteren Sinn. Motiv ist ein bestimmtes Moment am Objekt, „auf das dem Objekt geantwortet wird, das also auch begründet, warum dem Objekt diese bestimmte Antwort gegeben wird". Motiv ist also das Moment, durch das unsere Stellungnahme sinnvoll begründet wird. — Enger faßt A. Pfänder diesen Begriff, indem er unter Motiv nur einen Grund verstanden wissen will, der zum Vollzug eines Willensaktes einlädt. (Motive und Motivation, in: Münchener Philosophische Abhandlungen. Leipzig 1911, S. 138.)

[23]) Wir verweisen auf die eingehenderen Ausführungen bei D. v. Hildebrand, a. a. O. S. 189—193.

[24]) a. a. O. S. 191.

[25]) Von hier gelangt v. Hildebrand zu den Begriffen der „unsinnigen"

Fall wird die im freudigen Ereignis als solchem liegende Qualität gar nicht erfaßt.

Der Idealfall liegt dann vor, wenn das Erlebnis des Traurigen sowohl seiner intentionalen Beziehung als auch seiner näheren Motivierung gemäß ganz der objektiven Forderung, die von der den traurigen Sachverhalt fundierenden Qualität ausgeht, entspricht. Die Wertung der intentionalen Stellungnahme hinsichtlich ihrer nichtpsychologischen Seite richtet sich also nach der besonderen Qualität, die dem intendierten Objekt anhaftet. Nur auf Grund einer solchen Qualität vermag der Sachverhalt eine bestimmte, antwortende Stellungnahme zu fordern. Nur auf Grund einer solchen Qualität kann denn auch ein Ereignis traurig genannt werden.

Es gehört wesentlich zum Geschehen, daß sich in ihm ein neuer Sachverhalt bildet. Aber außer dem Sachverhalt, wie er sich im traurigen Geschehen bildet, gibt es noch andere Sachverhalte, auf die sich ebenfalls unsere Trauer beziehen kann. So sagen wir z. B., es ist traurig, daß der Mensch böse ist, und es ist traurig, daß es Menschen gibt, die böse sind. Im ersten Fall ist unser Blick auf das Bösesein, also auf einen Soseinssachverhalt gerichtet. In diesem Bösesein, in diesem eigenartigen Sosein „besteht" der Sachverhalt. Im zweiten Fall aber meinen wir nicht, daß das Bösesein, sondern die Existenz böser Menschen traurig sei. Der hier gemeinte Sachverhalt besteht im Existieren böser Menschen. Wir haben es also hier mit einem Existenzialsachverhalt zu tun. Nur solche Existenzialsachverhalte begründen ein trauriges Geschehen. Die Sachverhaltsqualität des Traurigen deutet in ihren beiden Ausprägungen auf bestimmte Wertmomente am Sachverhalt hin. Dort ist es der Unwert des Böseseins, hier der Unwert, der in der Existenz eines Unwertigen besteht.

Es gibt verschiedene Arten von Existenzunwerten, in denen das Traurige fundiert sein kann. Diese Arten lassen sich nach den in allgemeinen Seins- und Wertzusammenhängen begründet liegenden, formalen Gesetzmäßigkeiten bestimmen, die wir hier kurz angeben wollen:

1. Die Existenz eines Wertes und die Nichtexistenz eines Unwertes sind selbst wieder wertvoll. Dazu die entsprechende Umkehrung: Die Nichtexistenz eines Wertes und die Existenz eines Unwertes sind selbst wieder unwertig. 2. Wertvoller ist die Existenz eines höheren Wertes an Stelle eines niedrigeren, und: weniger wertvoll ist die Existenz eines niedrigeren Wertes an Stelle eines höheren[20]).

---

und „widersinnigen" Stellungnahme. (S. 191 f.) Daraus geht auch klar hervor, daß „anormal" hier nicht im psychologischen Sinn gemeint ist.

[20]) Vgl. M. Scheler, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle 1921, S. 21 f.





Der Sachverhaltswert, der z. B. darin besteht, daß ein wertvoller Gegenstand existiert, ist seiner Qualität nach von dem Wert des Gegenstandes verschieden und etwas völlig Neues. Dieser Unterschied tritt dann besonders deutlich hervor, wenn ein wertvoller Gegenstand zugrunde geht. Der sich neu bildende Sachverhaltsunwert steht in scharfem Kontrast zu dem zweiten Sachverhaltsglied, zum Sachwert. In dieser Disharmonie, die sich aus der Forderung des Sachwerts nach Realisierung und der Nichterfüllung dieser Forderung im (traurigen) Geschehen ergibt, liegt die besondere Qualität des Traurigen begründet.

Die qualitative Selbständigkeit des Sachverhaltswertes wird auch dadurch nicht berührt, daß fundierungsgesetzlich der Sachwert eine Priorität besitzt.

Die Gesetze, nach denen sich der Wert, bzw. der Unwert eines Existenzialsachverhalts bildet, erfahren dadurch noch eine weitere Spezifizierung, daß das sachliche Glied des Sachverhalts sowohl rein in sich genommen, als weiterhin auch noch in einem besondern Sinn für die Person wertvoll sein kann. Dieser spezifizierte Tatbestand gibt sich am deutlichsten zu erkennen, wenn wir von der Stellungnahme her an ihn herantreten. Außer den Stellungnahmen, die, wie z. B. die Liebe, nur reine Wertantworten, d. h. ausschließlich Antworten auf reine Werte sind, gibt es auch solche, die, wie z. B. das Sichfreuen-über und das Traurigsein-über, Antworten auf reine Werte u n d auf das, was von Interesse für mich ist, sein können[27]). So verhalte ich mich rein wertantwortend, wenn ich darüber traurig bin, daß z. B. ein schönes Kunstwerk zerstört wurde. Ich antworte lediglich auf den Wert, der dem Kunstwerk als solchem anhaftete. Jeder Wert prätendiert, realisiert zu werden. Dadurch, daß er nicht realisiert oder statt seiner sogar ein Unwert realisiert wird, findet diese Prätention keine Erfüllung. Durch die Nichterfüllung dieser Forderung hängt der bestehenden Welt ein Makel an. Ihr Angesicht wird dadurch gleichsam deformiert, und wir haben Ursache, darüber traurig zu sein. Ein Geschehen kann schon in dieser Hinsicht traurig sein.

Anders aber wird die Sachlage, wenn ein Wertvolles, z. B. ein schönes Haus, das mir gehört, zerstört wird. Das Haus wird dadurch, daß es mir gehört, zu einem „objektiven Gut für mich". Der Wert, der in der Existenz des schönen Hauses lag, spricht noch in einem zweiten Sinn zu

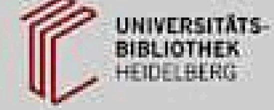
---

[27]) Die Scheidung zwischen dem reinen Wert und dem, was von Interesse für mich ist, hat D. v. H i l d e b r a n d prinzipiell durchgeführt in seiner Abhandlung, Die Idee der sittlichen Handlung, Sonderdruck Halle 1930. Vgl. auch v. Hildebrand, Die Rolle des „objektiven Gutes für die Person" innerhalb des Sittlichen, in: Philosophia Perennis, Regensburg 1930, S. 975—995.

meinem emotionalen Zentrum[28]). Außer einem primären Grund zur Trauer, der für jeden Menschen, der den Schönheitswert des Hauses erkennen konnte, bei der Zerstörung des Hauses gegeben ist, habe ich für meine Person noch einen zweiten Grund, traurig zu sein. Die durch den zweiten Grund motivierte Stellungnahme ist ganz neu ihrem Gehalt nach und von der ersten Stellungnahme vollkommen unabhängig. Das kommt am deutlichsten darin zum Ausdruck, daß sie für sich allein auftreten kann. So liegt in der Freundschaft zweier Menschen zueinander ein Wert an sich, und die Existenz einer Freundschaft ist objektiv gut. Ist nun aber der eine Freund von schlechtem Einfluß auf den andern, so liegt in dieser Beziehung objektiv ein Unwert, und der Verlust des Freundes ist objektiv gut und erfreulich. Freundschaft ist aber in sekundärer Weise auch zugleich ein „objektives Gut für die Person", indem sie den Menschen beglückt. Wenn also die freundschaftliche Beziehung zum andern Menschen gelöst wird, so liegt für die Person ein gerechter Grund vor, traurig zu sein. Dieses Traurigsein ist also bezüglich seiner Qualität ganz unabhängig von der wertantwortenden Stellungnahme zum Verlust des Freundes.

Die neue Stellungnahme entspricht in ihrem Aufbau ganz der eigenartigen Beziehung zwischen der Person und dem „objektiven Gut für die Person". Das objektive Gut für die Person steht zunächst als Wert an sich und absolut fordernd vor der Person. Es tritt dann, ohne jedoch von dieser Forderung auf Beantwortung abzulassen, gleichsam den Kontakt mit der Person erleichternd vor die Person hin, indem es nicht nur als reiner Wert gelten will, sondern sich dazu noch als ein besonderes Geschenk für die Person darbietet. Die neue Forderung, die sich aus dem Geschenkcharakter, des Wertvollen, aus seiner „Wichtigkeit für mich" ergibt, ist wesentlich verschieden von der mehr von außen an mich herantretenden Forderung des reinen Wertes. Diesmal fühle ich mich primär von mir aus angeregt zu einer entsprechenden Antwort. Es liegt vorzugsweise in der menschlichen Person begründet, daß etwas in einem bestimmten Sinn für sie wichtig ist. Jedoch ist es auch in solchen Fällen nicht der Willkür der Person überlassen zu bestimmen, was für sie wichtig ist, — wie es z. B. bei den bloß subjektiven Gütern für die Person der Fall ist. So kann es z. B. geschehen, daß für einen Menschen, dessen geistiges Personsein noch nicht voll entwickelt ist, beim Untergang eines Wertvollen, das in einem geistig entwickelteren Stadium ein „objektives Gut für ihn" wäre, keine Forderung besteht, traurig zu sein. Das Wertvolle besitzt in diesem Fall für die Person keinen „Gut"charakter. Wir

[28]) Daraus erklärt sich erst der „Gut"charakter dieser „objektiven Güter für die Person".





verstehen also, was es heißen soll, wenn wir sagen: die Qualität „traurig“ kann einem Existenzialsachverhalt der letzten Kategorie nur anhaften unter Rekurs auf ein Erlebnis in der Person. Wir können die objektive Qualität gleichsam als den „sachlichen Niederschlag“ unserer Stellungnahme bezeichnen. Sie ist das ihr entsprechende, sachliche Korrelat. „Immer ist hier der Antwortgehalt diesem gegenständlichen Korrelat qualitativ verwandt und stellt darum nie eine ergänzende Antwort auf ihn dar. Das Verhältnis entspricht vielmehr einer Wiederholung, es wird in der Stellungnahme von subjektiver Seite aus dem Sachverhalt das gegeben, was ihm auf der Gegenstandsseite schon zukommt“[29]). In diesen Momenten liegt ihr wesentlicher Unterschied zur reinen Wertantwort ausgedrückt.

Vergegenwärtigen wir uns die Beispiele einer echten Tragik, so finden wir, daß das Tragische in seiner ganzen Fülle — im Gegensatz etwa zu bloßen Anklängen in der Natur — nur dort auftreten kann, wo auch eine besondere Beziehung des Geschehens zum Menschen besteht. Eine solche Beziehung ist aber im Traurigen, das nur unter Rekurs auf ein Erlebnis in der Person am Sachverhalt haften kann, gegeben. Dieser Grundtatbestand ist eine Bedingung für das, was wir „tragisches Leiden“ bezeichnen. Das Verlierenkönnen von „objektiven Gütern für die Person“ ist die Vorbedingung für das Opfer auf seiten des tragisch Leidenden. Wie dieses Opfer zu einem tragischen Leiden wird, wird noch zu zeigen sein.

Dadurch, daß auch wir von dem Verlust dieser objektiven Güter betroffen werden können, dadurch, daß wir also die Bedeutung dieser Güter für den andern Menschen eher erkennen und würdigen können, wird uns erlebnismäßig ein Zugang zu dem andern Menschen geschaffen. Es ist keine direkte Beziehung von Person zu Person, wie sie z. B. in der Liebe besteht, sondern sie entsteht auf dem indirekten Weg über die „objektiven Güter für die Person“. Sie ist also mehr eine solidarische Beziehung, die auch dem Mitleid mit dem leidenden Menschen eine eigene Note gibt.

§ 3. Die Auflösung der objektiven Disharmonie im Tragischen.

Damit ein trauriges Geschehen auch tragisch genannt werden kann, muß der traurige Sachverhalt noch durch andere Qualitäten näher bestimmt werden. Um uns aber die unerläßlichen materialen Bedingungen für das Tragische, soweit sie über das bloß Traurige hinausgehen, klar

[29]) D. v. Hildebrand, Die Idee der sittlichen Handlung, S. 167; vgl. auch S. 197.





zu machen, vergleichen wir z. B. den Vorgang beim Sterben eines Menschen, der in trunkenem Zustand überfahren wird, mit dem Vorgang beim Tode der Anna Karenina, die, von Verzweiflung getrieben, sich unter die Räder des vorüberfahrenden Zuges wirft. In beiden Fällen geht ein Menschenleben zugrunde. Trotzdem sprechen wir nur im letzten Beispiel von einem tragischen Tod. Lassen wir zunächst alle formalen Gesichtspunkte außer Acht, so ist der Tod des Betrunkenen ein einfaches Unterliegen des Wertes, ein dumpfes Hinsterben. Das Leben eines Menschen scheint so jeder anderen Sache gleichgestellt, und nichts zeichnet diesen Untergang vor andern Fällen aus. In dem, was dort vor sich geht, ist, abgesehen von dem, was zugrunde geht, nichts anderes gegeben, als wenn auch ein Tier überfahren wird[30]). Es liegt in diesem Untergang eine gewisse blinde, nichts ahnende Brutalität, so daß wir einen solchen Fall nur als „gräßlich" bezeichnen können. Je höher der Wert des untergehenden Gutes ist, um so gräßlicher ist auch das Geschehen. Eine dumpfe Finsternis breitet sich über ein solches Geschehen aus und seine „Unverständlichkeit" wird bedrückend.

Im Gegensatz dazu hat der Tod der Anna Karenina einen versöhnenden Charakter. Ihr Tod ist nicht bloß als Abschluß eines tragischen Lebens, sondern auch als Tod in einem besonderen Sinn ausgezeichnet. Während sie versucht, sich unter den Rädern wieder aufzurichten und ihr dies nicht mehr gelingt, wird ihr plötzlich die ganze Tragweite ihres Tuns klar: und in dem Entsetzen über ihre verzweiflungsvolle Tat bricht sich ein neues Licht Bahn. „Mein Gott, vergib mir alles!" das ist ihr letzter Gedanke. „Und das Licht, bei dessen Schein sie in dem Buche gelesen hatte, das von so viel Mühsal, Betrug, Kummer und Übel erfüllt war, flammte auf in einem grelleren Lichte als je, erhellte ihr alles, was früher in Dunkel gehüllt war, knisterte, flackerte auf und erlosch für immer"[31]). Hier offenbart sich der besondere Charakter des tragischen Geschehens in einem hellen Lichte. Das Unverständliche, das dem Tod anhaftet, erscheint uns mit einem leuchtenden Glanz umflossen. Das tragische Geschehen ist kein blindes Fenster, das für unser geistiges Auge eine undurchdringliche Wand bildet. Vielmehr öffnet sich gerade in ihm eine weite Sicht, wenn auch nur für einen Augenblick. Der Vorhang, hinter dem der Sinn eines jeden traurigen Geschehens verborgen liegt, wird im Tragischen für einen Augenblick gehoben. Es ist ein blitzartiges Auf-

[30]) Es ist eine typische Dekadenzerscheinung, wie sie von R. Hugh Benson in seinem Zukunftsroman „Der Herr der Welt" treffend geschildert wird, daß die Menschen nicht mehr tragisch leiden und sterben können. Das Sterben wird zu einem „Verenden".

[31]) L. Tolstoi, „Anna Karenina", III. Bd. S. 337. — Diederichs, Jena 1910.

leuchten einer anderen Welt, und das einzelne Geschehen zeigt sich in einem größeren Sinnzusammenhang des Werdens überhaupt.

Die objektive Traurigkeit des tragischen Vorgangs wird durch den versöhnenden Charakter nicht aufgehoben oder vermindert, sondern nur die Brutalität, die dem bloß traurigen Geschehen anhaften kann. In dieser Brutalität liegt eine gewisse Mißachtung der Werte und ihrer Geltung. Nur die schwache Position des geistigen Prinzips in der Welt wird in ihr offenbar. Der einzelne Wert wird durch eine größere, an sich minderwertige oder gar unwertige Macht vernichtet.

Das gräßliche, brutale Geschehen zeigt sich uns in dieser Hinsicht als das spezifische Gegenstück zum tragischen Geschehen. Es ist jedoch zu beachten, daß die Realisierung des Unwertes, die mit der Nichtbeachtung des Wertvollen gegeben ist, nur einer Scheinherrschaft im metaphysischen Sinne gleichkommt. „Während zwischen Wert und metaphysischer Macht ein letzter Zusammenhang besteht, ist an sich der Unwert metaphysisch ohnmächtig“[32]). Der im Tragischen sichtbare letztliche Sieg der Wertewelt und ihre Erhabenheit gegenüber allen minderwertigen, mediokren Kräften hängt mit dieser Ohnmacht der Unwertsphäre aufs engste zusammen.

Die sieghafte Macht der Wertewelt tritt uns besonders deutlich in folgendem Beispiel entgegen. Jemand will einen Ertrinkenden retten und findet dabei selbst den Tod. Der Entschluß, den andern Menschen aus Todesgefahr zu erretten, ist selbst sittlich wertvoll. Der Sieg, die Offenbarung der Wertewelt, besteht darin, daß die Forderung des sittlichen Wertes nach einer Antwort selbst unter dem größten Opfer, das ein Mensch bringen kann, unter Aufgabe seines Lebens erfüllt wird, und so seine das Leben überragende Werthaftigkeit gezeigt wird. Es besteht also im tragischen Geschehen nicht n u r eine objektive Disharmonie zwischen einem Wertvollen und seiner Existenz, bzw. Nichtexistenz, sondern in ihm wird darüber hinaus die objektive Disharmonie eingeordnet in die höhere Harmonie eines großen Seinszusammenhangs. Der Unwert des traurigen Sachverhalts dient also im tragischen Geschehen dazu, die tieferen Schichten und das innere Gefüge des Wertekosmos unserem wertzugewandten Blick zu erschließen.

Der Annahme, daß das Versöhnende eine unerläßliche Voraussetzung des Tragischen sei, scheint die Tatsache zu widersprechen, daß ein Mensch nicht nur auf Grund seiner guten Taten, also auf Grund eines wertantwortenden Verhaltens, sondern auch durch sein wertfeindliches Verhalten tragisch sein kann. Stoff für eine Tragik dieser Art ist in all

[32]) D. v. Hildebrand, Metaphysik der Gemeinschaft, Augsburg 1930, S. 96 Anm.

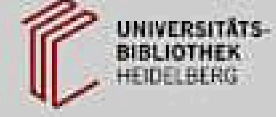
den Fällen gegeben, wo z. B. Konflikte entstehen können zwischen der Forderung des sittlichen Wertes einerseits und einer genußsüchtigen (Don Juan), haßerfüllten und rachsüchtigen (Verbrecher aus verlorener Ehre), ehrgeizigen (Napoleon, Macbeth), gekränkten (Lear, Cordelia) oder „rechthaberischen" Haltung der Person (Michael Kohlhaas) andererseits. Diese sittliche Tragik kann sich noch dadurch steigern, daß dieser Konflikt zwischen Wert und wertfeindlicher Haltung sich nicht nur auf ein Zentrum in der Person beschränkt, sondern auf den ganzen Menschen übergreift, wie bei Richard III. Sein ganzes Leben war eine Tragödie. Er besaß in seiner Veranlagung alle guten Eigenschaften eines Herrschers, aber durch seinen boshaften, falschen und ränkevollen Sinn untergrub er diese Anlagen und mißbrauchte sie zu den größten Schandtaten bis zu seinem Tode[33]).

Die angeführten Beispiele lassen sich in zwei Gruppen einteilen, die sich dadurch unterscheiden, daß einmal das Gute in der Person mit einer gewissen Schwäche gepaart, oder auch aus Irrtum zugrunde geht, z. B. bei Anna Karenina und Michael Kohlhaas, und zweitens der Untergang des Guten aus einer völlig stumpfen und wertfeindlichen Grundhaltung der Person heraus geboren wird, wie bei Don Juan und Richard III.

Die erste Gruppe zeichnet sich dadurch aus, daß statt der wertantwortenden Haltung der Person gleichsam eine Selbstregulierung eintritt, die über den Kopf der Person hinweg den höheren Wert, bzw. die höhere Wertkategorie zur Geltung bringt. So mußte z. B. Michael Kohlhaas, der zunächst sein Recht erkämpfen wollte, dadurch aber den Konflikt mit der sittlichen Ordnung heraufbeschwor, an sich selbst die Strenge des verletzten Rechtes erfahren. Dasselbe Recht, das er in seinem Wahne über die sittliche Ordnung stellte, mußte ohne Rücksicht auf die damit verbundenen Opfer die gestörte Ordnung wiederherstellen.

Vom „Brecher" der Ordnung unterscheidet sich der „Verbrecher" in dem wesentlichen Punkte, daß er nicht nur im Einzelfall aus Schwäche oder Irrtum die höhere Ordnung verletzt, sondern vielmehr aus einer allgemeinen wertfeindlichen und wertstumpfen Grundhaltung heraus gegen die Wertewelt als Ganzes ankämpft. Sein sittliches Sein ist so stark von Hochmut und Begehrlichkeit eingenommen, daß er sich nur mit Haß der Wertewelt zuwenden kann und sie zu entthronen versucht. Die Tragik eines solchen Menschen hat das mit der übrigen Tragik gemeinsam, daß in ihr ein Wert, bzw. eine Wertkategorie durch Aufopferung anderer niedrigerer Werte in besonderer Weise hervorgehoben wird. So sehen wir,

[33]) Man könnte diesen Fall als Tragödie der begabten „Krüppelseele" bezeichnen. Wir erinnern hier an die beiden Monologe Glosters in: König Heinrich der Sechste, 3. Teil, III 2 und V 7. Richard III. hat darin manche Ähnlichkeit mit dem „Verbrecher aus verlorener Ehre".





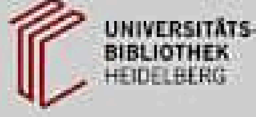
wie auch bei Richard III. die schönsten geistigen Anlagen, ja sogar das Edelste im Menschen für ein Nichts geachtet wird und zugrunde geht. Daß das edelste Menschtum aus Bosheit weggeworfen wird, um die Herrschaft der sittlichen Werte zu stürzen und damit die Ordnung der Werte überhaupt zu zerstören, darin liegt die Besonderheit dieser Art von Tragik. Daß der Verbrecher aber in infernalem Haß und grenzenloser, stumpfer Begehrlichkeit das Edelste, was er besitzt, wegwirft, darin liegt die erhöhte Furchtbarkeit und der erschütternde Ernst dieser Tragik. Hier zeigt sich die gefallene Natur des Menschen in ihrem tiefsten Elend. Es möchte fast so scheinen, als ob die ganze Größe des Jammers und der Versklavung an die Leidenschaften, in die die Menschheit durch die Erbschuld verstrickt ist, auf die Schultern eines Menschen geladen worden wäre, gleichsam als Symbol dieser Menschheit. Und wie der lichte Himmel über den im Abgrund tosenden Wassern, so steht die Wertewelt da in ihrer Majestät, unangetastet von dem in Ohnmacht sich selbst verzehrenden Haß. So offenbart sich der Sinn der Welt, und die Erhabenheit jener anderen, höheren Macht in der Verbrechertragik nicht weniger deutlich als in der übrigen Tragik.

Im Widerspruch zu unserer Ansicht erblickt J. Volkelt im „Tragischen des Verbrechens" keine reine Form der Tragik. „Man könnte es", so meint er, „als einen Seitenzweig am Tragischen bezeichnen"[34]). Das Tragische vermöchte hier „die Wucht des moralischen Gefühls nicht mehr zu verdauen", so daß also der tragische Eindruck in seinem Kern umgewandelt würde. Volkelt verlangt eben vom Tragischen, es müsse auf die Welt selbst „das düstere Licht des Furchtbaren" werfen[35]). Statt dessen zeige sich bei der Bestrafung des Verbrechers „vielmehr der Sinn der Welt in einem höchst wünschenswerten Lichte". Auch wir leugnen nicht das Düstere, das in der tragischen Wertvernichtung gegeben ist, wie wir am Beispiel Richards III. gezeigt haben. Aber es ist an sich noch kein Grund vorhanden, warum dieses Furchtbare nicht seinen Abschluß im Versöhnenden finden sollte. Ähnlich verkennt auch M. Scheler das Wesentliche der Qualität des Versöhnenden. Er sieht das versöhnende Element schon in der Unabwendbarkeit und Unabänderlichkeit der tragischen Wertevernichtung, weil im Wesen der Welt begründet. Die tragische Traurigkeit sei „gleichsam pure, leibempfindungslose, erregungslose und in einem gewissen Sinne mit „Befriedigung" verbundene Trauer"[36]). Indem das Traurige in wesenhaften Seinszusammenhängen

[34]) Ästhetik des Tragischen, S. 170.

[35]) a. a. O. S. 171 f. — In demselben Sinn spricht Volkelt auch von der „pessimistischen Grundstimmung" im Tragischen. (Vgl. z. B. S. 85 ff.) Aber er gebraucht diesen Begriff nicht immer ganz eindeutig, wie z. B. S. 594, wo er im Sinn von „objektiv traurig" gedeutet werden kann.

[36]) Zum Phänomen des Tragischen, S. 291.





seinen Ursprung habe und wir demnach die Schuld an der Wertevernichtung auf die irdischen Seinszusammenhänge abwälzen müßten, würden wir „mit Frieden und Ruhe erfüllt und mit einer Art von Resignation, in der alle nur mögliche Schwäche, wie alles nur faktisch mögliche Schmerzvolle eines erzwungenen Verzichtes auf eine „bessere faktische Welt“ verloschen und dahingeschmolzen sind“[37]). Es ist ein typisch tragizistischer Irrtum, dem Scheler hier verfällt, indem er dort schon Tragik sieht, wo sie an sich noch gar nicht sein kann; denn es fehlt jeder besondere materiale Grund, durch den wir das tragische Geschehen vom bloß traurigen unterscheiden könnten.

Gerade der versöhnende Strahl, der den düsteren Schleier der Welt durchbricht, war es immer wieder, der das tragische Geschehen in materialer Hinsicht vom bloß traurigen unterschied und sich somit als wesentlicher Bestandteil des Tragischen zu erkennen gab. Es hieße also das Tragische in einem seiner wichtigsten Punkte verkennen, wollte man gerade die Auflösung der in jedem traurigen Vorgang liegenden objektiven Disharmonie übersehen oder gar als untragisch zurückweisen.

§ 4. Die tragische Größe.

Unsere Theorie des Tragischen bedarf noch einer Ergänzung dahin, daß wir das Moment der „Größe“, wie es in unseren Beispielen einer echten Tragik stillschweigend vorausgesetzt wurde, noch eigens, und zwar zunächst nach seiner materialen Seite hin hervorheben müssen.

Wir hören oft, wie selbst Tiere ihre Jungen vor drohender Gefahr zu schützen suchen und dabei ihr eigenes Leben lassen müssen. Denken wir nun an einen ähnlichen Fall bei Menschen, daß z. B. eine Mutter, indem sie ihr Kind retten will, selbst den Tod findet, so fällt uns ein wesentlicher Unterschied auf. Nur der Tod der Mutter kann tragisch sein; er allein ist ergreifend, während wir das Leiden des Tieres für seine Jungen gern mit dem Diminutivum „rührend“ bezeichnen. Rührend ist es, daß auch die unvernünftige Kreatur ähnlich wie die vernunftbegabten Wesen scheinbar eine Realisierung von Werten anstreben möchte. Im Tragischen aber wird verlangt, daß es sich um eine große und ergreifende Sache, um etwas Erhabenes handelt.

---

[37]) a. a. O. S. 292. Vgl. hierzu auch dieselben Gedanken bei Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch § 51. — Was Th. Lipps (Der Streit über die Tragödie, S. 2 ff.) bei seiner Stellungnahme gegen den Pessimismus über die Zweideutigkeit des Begriffs „Resignation“ sagt, läßt sich auch gegen die Ansicht Schelers vorbringen. Obwohl Scheler an anderer Stelle eine Betrachtung des tragischen Phänomens vom weltanschaulichen Standpunkt aus als falsch zurückweist (S. 281), verfällt er hier selbst diesem Irrtum.





Maßstab für die Größe und Erhabenheit des Tragischen ist zunächst das große kosmische Werden und Sein. Hier sind dem Herrschaftsbereich des Menschen unüberwindbare Grenzen gezogen. Er ist nicht Urheber dieses Seins und Werdens. Er kann darum auch nicht mehr als Maßstab für die Größe in Frage kommen. An Stelle des Machtwillens tritt Ehrfurcht und bewundernde Anerkennung des absolut Erhabenen[38]).

[38]) Es ist eine auffallende Tatsache, daß Aristoteles den uns so geläufigen Begriff des Erhabenen nicht kennt. G. Finsler (Platon und die Aristotelische Poetik, Lpzg. 1900, S. 55) meint, man müsse sich bei der Erkenntnis bescheiden, daß das Erhabene als gesonderte Begriffsbestimmung nicht vorhanden sondern höchstens mit dem Ernsthaften (σπουδαῖον) verbunden sei und unter diesem verstanden werden müsse. — Aristoteles spricht zwar in der Definition der Tragödie (Poet. 1449 b 24) von der Größe der Tragödie, aber von den meisten Erklärern wird angenommen, daß damit das Erhabene nicht gemeint sein könne. Z. B. übersetzt Susemihl (Aristoteles über die Dichtkunst, Lpzg. 1874, S. 91) πράξεως . . . μέγεθος ἐχούσης mit „Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung". Finsler (a. a. O. S. 54) denkt gleichfalls an den Umfang. Ebenso Reinkens (Aristoteles über Kunst, Wien 1870, S. 250). Μέγεθος könnte man, so meint er, in der Definition für sich betrachtet als Erhabenheit der tragischen Handlung deuten, im Zusammenhang aber nur als äußeren Umfang. Er hält deshalb die Größenbestimmung in der Definition für überflüssig (S. 255). — Im Gegensatz zu ihnen ist A. Dyroff (Berl. philol. Woch. 1918, Sp. 643) der Ansicht, daß Aristoteles hier die „innere Größe" der Handlung gemeint habe. Da, wo Aristoteles vom Umfang und von der Ausdehnung der Tragödie spreche, sei der Begriff μῆκος angewandt. (Vgl. Poet. 1449 b 13.) Μῆκος und μέγεθος seien demnach zu scheiden. Er hält es nicht für möglich, daß A. „eine so nichts sagende Bestimmung, wie die von der gewissen Ausdehnung der Tragödie, in eine so feierliche Definition aufgenommen habe". — Auch ein Vergleich mit Poet. 1449 a 18 f klärt die Bedeutung von μέγεθος nicht vollkommen auf. Hier wird gesagt, daß das μέγεθος der Tragödie erst spät ἐκ μικρῶν μύθων herausgehoben (ἀπεσεμνύνθη, eigentl. ehrwürdig gemacht) worden sei. Μέγεθος steht also hier im Gegensatz zu μικρῶν. Der Sinn von μικρῶν wird also mitbestimmend sein für die Bedeutung von μέγεθος. Übersetzungen von μικρῶν μύθων, wie z. B. „innerlich unbedeutende Mythen" (Dyroff) oder „Fabel von geringem Umfang" (Überweg) legen im entgegengesetzten Sinn die Bedeutung des Begriffes zu einseitig fest. U. v. Wilamowitz (Die griech. Tragödie u. ihre drei Dichter, Berlin 1923, S. 44) gibt Poet. 1449 a 18 mit folgender Umschreibung wieder: „Die erhabene Stilisierung hat sich gegen die satyrhafte Lustigkeit erst durchsetzen müssen." Nur wird man hierbei zu bedenken haben, daß mit der erhabenen Stilisierung auch ein andrer, diese Stilisierung rechtfertigender Gehalt in den Vordergrund treten mußte. Man wird also sagen dürfen, daß mit μέγεθος als Gegensatz zu μικρῶν sowohl ein innerlich bedeutender Gehalt als auch eine dementsprechende äußere „Aufmachung" (ἀπεσεμνύνθη) gemeint ist. — Ob diese Bedeutung von μέγεθος in dem Umfang auch für die Definition der Tragödie anzunehmen ist, soll hier nicht entschieden werden. Aber weder die Definition selbst, noch auch der Zusammenhang, verbieten es, wie Reinkens meint, diese Bedeutung zu übernehmen. — Auf die Ansichten von Döring und Walter, die μέγεθος in Zusammenhang mit dem Dramatischen bringen, werden wir später noch zurückkommen.

Insbesondere ist es die Absolutheit der Werte, die dem Menschen im Tragischen gegenübertritt. Sie müssen im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Aber nur die geistige Person kann die Werte verstehen und sinnvoll beantworten. Nur sie kann daher auch ein vollwertiges Opfer für die Realisierung eines anderen Wertes bringen. Aber das Opfer setzt nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Tatsache voraus, „daß das eigene Selbst und seine Güter und Werte gesehen werden . . .“[30]). Nicht tragisch ist darum auch das Leiden eines Menschen, der aus maßlosem Geiz ein geradezu tierisches Leben führt. Seine Leiden sind keine Opfer und darum auch nicht ergreifend.

Dadurch, daß der tragische Mensch um der Realisierung einer Idee willen die größten Opfer bringt, bildet sich gleichsam eine neue Wertesituation. Wie der Maler bei einer Landschaft oft gewisse Punkte zurücktreten läßt, um einen andern Punkt als den beherrschenden desto stärker hervorzuheben, so bildet sich auch bei dem tragischen Kampf um die Realisierung eines Zieles eine Situation, in der gewisse Güter und Werte geopfert werden, um die eine Idee als den Zentralwert desto heller aufscheinen zu lassen.

Im tragischen Geschehen sind nun zwei Arten von Wertesituationen zu unterscheiden. Die erste entsteht dadurch, daß der tragische Mensch sich selbst die Realisierung eines Wertvollen oder auch eines Idols zum Ziel seines Handelns setzt. Sie ist darum ihrem Ursprung nach mehr subjektiver Natur. Sie gibt, je nachdem der Mensch sich der Wertewelt gegenüber in wertantwortender oder — sei es mehr aus Irrtum (Michael Kohlhaas) oder Schwäche (Macbeth) — in einer idolatrischen oder schließlich auch in einer wertfeindlichen Haltung (Richard III.) befindet, jeweils die besondere Art der Tragik an. Die Wertesituation der zweiten Art entsteht zwar auch tatsächlich durch die Handlung der Person, jedoch bedarf sie dazu nicht der bewußten Intention der Person. Diese objektive Wertesituation deckt sich mit der subjektiven in dem Fall, wo die Person sich wertantwortend verhält, so z. B. wenn jemand einen Ertrinkenden dem sicheren Tod entreißen will und dabei selbst umkommt. In den übrigen Fällen bildet sie sich über den Kopf der Person hinweg, wie z. B. bei Richard III. Hier ist subjektiv der Sturz der Wertewelt gewollt, und alles wird diesem Zweck dienstbar gemacht. Tatsächlich aber erscheint sie schließlich in ihrer ganzen Größe und unantastbaren Erhabenheit, und zwar um so mehr, je größer die Opfer sind, die der Mensch bringt, um ihre Herrschaft zu stürzen. Indem sich so die sieghafte Macht der Werte dokumentiert, wird die objektive Wertesituation zum allgemeinen Merkmal des Tragischen.

[30]) M. Scheler, Idole der Selbsterkenntnis, in: Abh. u. Aufs. Leipzig 1915, I. Bd. S. 162.

Die Bildung von „Wertesituationen“, besonders die der objektiven, bedeutet faktisch einen Vorstoß in eine andre, höhere Schicht. Dies zeigt sich ganz deutlich in den Fällen, wo eine reine Wertantwort vorliegt. Aber auch dort, wo die angestrebte Idee sich schließlich als ein Idol herausstellt, wo also die Wertantwort formal korrekt, aber material falsch ist, nimmt tatsächlich der Wert, der in Wirklichkeit an der Stelle des Idols steht, die formale Anerkennung für sich in Anspruch[40]. Die Abhängigkeit von formal richtiger und material gefüllter Wertantwort in der Zuordnung zu einander ist so elementar, daß de facto in der formal richtigen Wertantwort nicht das Idol getroffen wird — denn dieses ist ja nur ein Scheingebilde — sondern der Wert, der dieser bestimmten Wertantwort allein ihre Erfüllung geben kann[41]. Deutlich stellt sich auch die Realität und der wirkliche Ort der Werte heraus bei der ausgesprochen wertfeindlichen, von Ressentiment gegen die Werte erfüllten Haltung des tragischen Verbrechers. Ein solcher Mensch ist „sich gleichzeitig der Willkür oder der Verkehrung seiner eigenen Wertgebungen im geheimen bewußt“[42]. In seinem Haß aber will er die Macht der Werte nicht anerkennen, und redet sich darum ein, daß die Werte keine Macht besäßen. Die Größe der eingesetzten Kräfte und geopferten Güter beweisen aber nur zu deutlich die erhabene Stellung und die wahre Macht der Wertewelt[43].

Aus all dem ergibt sich uns die Tatsache, daß das tragische Geschehen seinem besondern Charakter nach am weitesten davon entfernt ist, bedrückend traurig zu sein. Für pessimistische Anschauungen ist also kein Boden vorhanden. Schon die einfache Betrachtung des tragischen Phänomens, nicht erst eine von uns in das traurige Geschehen hineingelegte Deutung, ließ eine große lichtvolle Seite der Welt, die Erhabenheit und Harmonie einer „andern“ Welt erkennen. Im Versöhnenden und Erhebenden, in der Entschleierung des dunklen Weltgrundes — nicht in der Verdüsterung der Welt — und in dem furchtbaren und er-

---

[40]) Die Unterscheidung „formal“ und „material“ ist immer nur relativ zu nehmen; denn schließlich stützt sich ja auch die „Richtigkeit“ der formalen Wertantwort auf einen gewissen materialen Gehalt. Vgl. M. Scheler, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle 1916, S. 36 u. 49.

[41]) Vgl. hierzu das von M. Scheler (Das Ressentiment im Aufbau der Moralen, in: Abh. u. Aufs., I. Bd. S. 76) über die „‚Transparenz‘ der wahren und objektiven Werte durch die Scheinwerte hindurch“ Gesagte.

[42]) M. Scheler, a. a. O. S. 224.

[43]) Dieses Moment scheint Th. Lipps (Der Streit ü. d. Tragödie, Leipzig 1891, S. 42) nicht zu beachten, wenn er die Schönheit und Erhabenheit bei Richard III. hauptsächlich in „der außerordentlichen Kraft menschlichen Wollens und Könnens“, in der „ungeheuren Energie der Betätigung einer Persönlichkeit“ sieht.

schütternden Ernst des tragischen Geschehens liegt ein feierlicher Hinweis auf den letzten Sinn alles Geschehens. Diese Erkenntnis wird sich uns noch entschiedener aufdrängen bei der Betrachtung der formalen Bedingungen des Tragischen.

B. Die formalen Bedingungen des Tragischen.

§ 5. Die tragische Notwendigkeit.

Zuweilen glauben wir ein tragisches Geschehen schon genügend als solches gekennzeichnet zu haben, wenn wir sagen, es hätte so eintreten müssen, z. B. Wallenstein, Lear und Oedipus hätten zugrunde gehen müssen. Wir wollen damit sagen, daß zum Wesen des tragischen Geschehens eine bestimmte Notwendigkeit gehört[44]).

Der Begriff der Notwendigkeit kann zu verschiedenen Mißverständnissen Anlaß geben. Zunächst muß die tragische Notwendigkeit unterschieden werden von derjenigen Notwendigkeit, mit der ein bestimmtes tragisches Geschehen überhaupt veranlaßt wird. Daß Michael Kohlhaas einen gewalttätigen Junker und mangelhafte Rechtsverhältnisse antreffen mußte, daß Othello einem Teufel wie Jago begegnen mußte, das sind zwar alles Umstände, die wir als Glieder eines großen sinnvollen Weltgeschehens notwendig nennen dürfen. Die spezifisch tragische Notwendigkeit aber liegt in ihnen nicht begründet. Solche Umstände sind nur der „irrationelle Ansatz der Rechnung“[45]). Sie legen aber noch nicht den tragischen Ausgang als solchen fest. Wäre z. B. Robert Guiscard dem Rat der Soldaten gefolgt und mit seinem Heere aus der vom todbringenden Pesthauch erfüllten Gegend abgezogen, so wäre das tragische Geschehen in diesem speziellen Sinn ganz abgebrochen und vielleicht sogar der traurige Ausgang vermieden worden. Es ist also noch eigens eine bestimmte Willenshaltung des tragischen Menschen vorausgesetzt.

Ebenso unzutreffend wäre der Versuch, die tragische Notwendigkeit in eine allgemeine Naturnotwendigkeit umzudeuten, die darin besteht, daß alle irdischen Dinge als solche schon kraft der Naturgesetze dem Untergang geweiht sind. Sie haftet dem tragischen Geschehen nicht m e h r an als dem bloß traurigen und verleiht einem Geschehen darüber hinaus keine besondere Note. Man vergleiche daraufhin z. B. den Tod Schillers und Goethes. Der Tod beider Dichter ist traurig. Schil-

---

[44]) Nach A r i s t o t e l e s ist das Gesetz der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit eines der wichtigsten, das vom Tragödiendichter unbedingt beachtet werden muß. (Vgl. Poetik, Kap. 9 und 15.) Bezüglich dieser Forderung des Aristoteles sagt S c h i l l e r (im Brief vom 5. Mai 1797 an Goethe): „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“

[45]) Vgl. O. L u d w i g, Studien, Leipzig 1891, I. Bd. S. 423.





lers Tod aber erhält dadurch noch eine eigene tragische Note, daß der Dichter mitten aus einem schaffensfrohen Leben herausgerissen wurde und sein Lebenswerk unvollendet lassen mußte. Goethe dagegen starb erst in hohem Alter, nachdem er seine Lebensaufgabe erfüllt hatte.

Daß etwas zugrunde geht, ist eine alltägliche Erscheinung, und man würde sich des Vorwurfs tragizistischer Ausdeutung schuldig machen, wollte man ein Geschehen schon auf Grund dieser allgemeinen Notwendigkeit tragisch nennen.

Damit ein trauriger Ausgang auch tragisch sei, ist verlangt, daß eine bestimmte Willensrichtung des tragischen Menschen diesen traurigen Ausgang herbeiführt oder auch beschleunigt und schließlich durch ihn sein Ende findet. Dieses Wollen wird seinerseits getrieben von Werten und Ideen. Es kommt also darauf an, wie und in welchem Maß der Mensch sich in seinem Wollen von diesen ideellen Kräften bestimmen läßt.

Ist die Willenshaltung des tragischen Menschen in der Verfolgung seines Zieles stetig, so sprechen wir von einem „Charakter". Stetigkeit im geistigen Gerichtetsein auf eine Idee ist eine allgemeine Voraussetzung für jeden Charakter. Der „tragische Charakter" entsteht nun dadurch, daß dieses stetige Verfolgen eines hohen Zieles ein trauriges Ende findet, und zwar gerade durch dieses Wollen. Der tragische Charakter ist also gleichsam das Band, wodurch das tragische Geschehen innerlich zusammengehalten wird.

Weil die tragische Notwendigkeit zunächst aus dem Charakter des Menschen hervorgeht und nicht etwa nur durch Eingriffe von außen her bestimmt wird, so bezeichnet man sie gern als „innere Notwendigkeit". Dieser Begriff darf aber nicht etwa im psychologischen Sinn verstanden werden, als bestehe die tragische Notwendigkeit in dem gesetzmäßigen Ablauf der seelischen Vorgänge. Für die spezielle Gesetzmäßigkeit des tragischen Geschehens ist allein ausschlaggebend das unentwegte, leidenschaftliche Anstreben einer bestimmten Idee. Gerade durch das dauernde Gerichtetsein des Geistes auf eine bestimmte Idee ergeben sich beim Zusammenstoß mit ganz bestimmten äußeren Gegebenheiten die Konfliktsfälle, die in ihrem Zusammenhang das jeweilige tragische Geschehen ausmachen.

Welcher Art die angestrebten Ideen und Werte sind, kommt hier zunächst noch nicht in Frage. Der geistige Blick kann sogar, wie wir früher gesehen haben, auf Idole gerichtet sein, und trotzdem bleibt die tragische Notwendigkeit in ihrem Wesen die gleiche.

Damit nun ein tragisches Geschehen zustande kommen kann, muß der tragische Charakter in eine bestimmte Situation hineingestellt sein, die einen Konflikt ermöglicht. Ist die Situation auf einen bestimmten Charakter so abgestimmt, daß der Mensch in seinem Streben nach dem erschau-

ten Ziel durch diese Situation in Leid und Unglück gerät, so wird sie zur „tragischen Situation" für diesen Menschen. Durch dieses eigenartige Zusammentreffen von Situation und Charakter wird die tragische Notwendigkeit erst vollständig.

Die gegenseitige Beeinflussung von Situation und Charakter muß offen vor uns liegen, wenn wir das tragische Geschehen als solches erfassen wollen. Damit ist aber nicht gesagt, daß wir nun auch den Vorgang im einzelnen voraussehen müßten. So weit uns der Charakter des Helden bekannt ist, können wir einen tragischen Ausgang fürchten, wie aber im einzelnen die Ereignisse aufeinander folgen, das bleibt uns verborgen[46]).

Wenn auch Situation und Charakter die zwei wesentlichen Bedingungen der tragischen Notwendigkeit sind, so ist ihr Einfluß in den einzelnen tragischen Vorgängen doch keineswegs konstant. Daraus ergibt sich die Zweiteilung des Tragischen in Situations- und Charaktertragik, je nachdem nämlich die Situation oder der Charakter bei der Bildung der tragischen Notwendigkeit mehr im Vordergrund steht.

Hinsichtlich der Strenge der Notwendigkeit steht in einem gewissen Sinn die Situationstragik an erster Stelle[47]). Sie ist objektiver fundiert in dem Sinn, daß die Situation der Machtsphäre des Menschen entrückt ist. Wir empfinden daher ihre Unerbittlichkeit als besonders hart und furchtbar. Der Charakter besitzt dagegen in dieser Hinsicht — bei aller Konstanz — doch eine gewisse Dehnbarkeit, ohne daß er dadurch jedoch schon weniger tragisch wäre. Das letzte Wort spricht hier der eigene freie Wille.

Statt der Einteilung in Situations- und Charaktertragik findet sich in der Literatur häufig die Gegenüberstellung von Schicksals- und Charaktertragik[48]). Wenn bei dem Namen „Schicksalstragik" auch zunächst an die Situation gedacht ist, so ist sie doch keineswegs mit Situationstragik identisch. Während nämlich Situations- und Charaktertragik einen Unterschied in der formalen Struktur des Tragischen bedeuten, wird mit dem Begriff Schicksalstragik hauptsächlich die materiale Seite

[46]) Wir können also mit O. Ludwig sagen: „Die Notwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht warum der eben ein solcher Mensch und in solchen Umständen situiert." (Studien, I. Bd. S. 423.)

[47]) Vgl. B. Bruch, Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ztschr. f. Ästhetik, 1928, S. 302.

[48]) Vgl. z. B. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Leipzig 1914, S. 568 f. Bei der „Schicksalstragik" oder „Tragik des Übels" kommt der Mensch zum Leiden durch ein gutes Wollen; bei der „Charaktertragik" oder „Tragik des Bösen" kommt er zum Leiden durch ein böses Wollen. „Im einen Fall trägt das Schicksal, im andern der Chrakter für das Leiden die ‚Verantwortung'."

des Tragischen berührt; denn das Schicksal ist nicht eine Form sondern ein Thema des Tragischen. Bei einer Gegenüberstellung von Schicksals- und Charaktertragik fehlt also der einheitliche Gesichtspunkt.

Daß Charaktertragik kein Gegensatz zu Schicksalstragik sein kann, wird uns noch klarer, wenn wir uns darauf besinnen, in welch verschiedenem Sinn das Schicksal tragisches Thema sein kann.

Wenn wir z. B. den König Ödipus gern eine Schicksalstragödie nennen, so wollen wir damit betonen, wie sehr Oedipus gerade durch äußere übermenschliche Mächte ins Verderben getrieben wurde. Hier ist „Schicksal“ die unbegreifliche, von außen in das Leben des Menschen eingreifende höhere Macht, die aber dennoch immer in einem geheimen Zusammenhang mit der menschlichen Freiheit steht[49]). Schicksal in diesem Sinn war für die Griechen ein religiöser Begriff. Die Gottheit und das Schicksal liegen nicht im Streit miteinander. Euripides wie auch Sophokles wußten, wie Wilamowitz sagt, daß Gott und Schicksal „nur das unverbrüchliche, aber unerforschliche Gesetz, das in allem Geschehen ist, von verschiedenen Seiten her bezeichnen“[50]). Allerdings hat dieser Schicksalsglaube für einen so problematischen Menschen, wie Euripides war, auch an Tiefe und innerem Gehalt eingebüßt[51]).

Es ist daher verständlich, daß ein zweiter Schicksalsbegriff bei ihm eine erhöhte Bedeutung erlangen mußte, nämlich das Schicksal in der Brust des Menschen selbst. Der Mensch schmiedet sich selbst sein Schicksal. Dieses Schicksal ist nicht mehr religiös aufgefaßt, ist aber darum doch nicht weniger unbegreiflich und geheimnisvoll. Das große Lebensrätsel bleibt bestehen. Nur ist es jetzt der eigene Dämon, der den Menschen ins Unglück stürzt[52]).

Endlich haben wir noch einen dritten allgemeinen Schicksalsbegriff, in dem nicht berücksichtigt wird, ob das Schicksal von innen oder von außen kommt. In ihm ist das Geschick des Einzelnen nur als Typus des allgemein menschlichen Schicksals gesehen[53]). Zugleich aber wollen wir

[49]) J. Bernays spricht vom Schicksal und allen andern Worten, welche von dem Inbegriff alles Unbegriffenen stammeln. (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles, Breslau 1858, S. 183.)

[50]) U. v. Wilamowitz-Möllendorf, Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter, Berlin 1923, S. 60.

[51]) Euripides übt ja auch sonst in seinen Tragödien Kritik an dem Götterglauben des Volkes, untergräbt aber damit „den Boden, auf dem die eigene Tragödie aufgebaut ist“. (Vgl. M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Leipzig 1930, S. 284.)

[52]) Vgl. die Phönissen des Euripides; dazu die ausgezeichnete Analyse bei M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, S. 404 f. Als Beispiele aus der neueren Literatur seien erwähnt Richard III. und Michael Kohlhaas.

[53]) In diesem Sinne ist wohl auch J. Volkelts Begriff vom „Menschheitlich-Bedeutungsvollen“ (im Gegensatz zum „Menschlich-Bedeutungsvollen“) aufzu-

damit auch auf das tragische Hell-Dunkel hinweisen, auf jenes geheimnisvolle Zwielicht, in das alles Tragische hineingestellt ist. In diesem Sinn ist das Schicksal das Thema aller Tragik. Mit Recht erblickt darum Herder in diesem Schicksal das gemeinsame Merkmal aller echten Tragödien[54]).

Die von uns gekennzeichnete Schicksalstragödie der Antike darf nicht mit der sog. „Schicksalstragödie" des vergangenen Jahrhunderts gleichgesetzt werden[55]). Das Wesensmerkmal der modernen Schicksalstragödie besteht darin, daß der tragische Ausgang nicht etwa das Schlußglied einer in den Charakteren und äußeren Situationen liegenden, innerlich verwobenen und daher notwendigen Gesetzmäßigkeit ist, sondern frei und unvorbereitet, also, von der tragischen Notwendigkeit aus gesehen, gänzlich unmotiviert von außen her in den Gang des Geschehens eingreift. An sich hätte dieser dem tragischen Geschehen fremde Eingriff des „Schicksals" auch in einem andern Geschehen oder zu einer andern Zeit stattfinden können. Es ist „das blind kapriziöse Schicksal", wie Bernays es nennt[56]), das aus bloßer Laune das Unglück des Menschen will. Ein solches Schicksal ist uns unverständlich; es hat uns nichts zu sagen. Es ist aber Grundvoraussetzung für jede echte Tragik, daß das sich abspielende Menschenschicksal als sinnvoll vor uns steht. Indem die „Schicksalstragödie" diese Forderung nicht erfüllt, würdigt sie die Tragödie zu einer bloß spannenden Geschichte herab, die dem

fassen. (Ästhetik des Tragischen, S. 83 f.) Ähnlich betont auch B. Bruch (Novelle und Tragödie, S. 309), daß der Konflikt im Drama in gewissem Sinn allgemein gültig und objektiv sei, im Gegensatz zu der „ganz persönlichen Schicksalsbestimmtheit alles menschlichen Lebens" in der Novelle.

[54]) Vgl. Das Drama (Adrastea, 3. Stück. Herders sämtl. Werke, Cotta 1827, Bd. 17. S. 206—266). Für ihn besteht das Schicksal nicht in einem „Gewirr blinder Schicksalsstreiche", es ist kein „dummes, stupides Schicksal" (S. 224), sondern „Schickung, Begegnis, Ereignis, Verknüpfung der Begebenheiten und Umstände" (S. 224). Darum lobt er Shakespeare, weil bei ihm die hohe Verknüpfung der Begebenheiten erscheint, „die über Menschenwahn hinausreicht, zu der Menschen aber nach ihren Gesinnungen und Meinungen, nach ihren Neigungen und Leidenschaften mitwirken" (S. 243 f.) „Hamlet" ist ihm „ganz doch eine Tragödie des Verhängnisses, des schauerlich-nächtlichen Schicksals" (S. 233).

[55]) Nur vom Wesen des Tragischen her läßt sich der Begriff der sog. Schicksalstragödie bestimmen. Der Versuch K. Leiserings (Studien zur Schicksalstragödie, Jahresber. d. Königstädt. Oberrealsch. zu Berlin, 1912) von allgemein als Schicksalstragödien anerkannten Dramen auszugehen, kann daher nicht zu einem objektiv gültigen Resultat führen. Auch die Tatsache, daß der Name „Schicksalstragödie" erst im vergangenen Jahrhundert aufgekommen ist, hat für eine Begriffsbestimmung sehr wenig zu bedeuten.

[56]) Grundzüge der verlorenen Abhandl., S. 182. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie, S. 74, über das „menschlich boshafte, kindisch und toll gewordene Schicksal" in der Schicksalstragödie.

Ernst und der Bedeutsamkeit des tragischen Vorgangs in keiner Weise gerecht wird[57]).

Damit wollen wir jedoch nicht jeden Zufall aus der Tragödie ausgeschlossen wissen. Es gibt Tragödien, in denen die Tragik mit auf den Zufall aufgebaut ist, wie z. B. in „Romeo und Julia". Jedoch ist der Zufallscharakter in diesem Drama wesentlich andrer Art als in den sog. Schicksalstragödien. Die Zufälligkeit ist nämlich insofern vorbereitet, als das ganze voraufgehende Geschehen uns immer zu sagen weiß: so wie durch dieses und jenes plötzlich eintretende Ereignis die Annäherung der beiden Liebenden und schließlich ihre Vereinigung erfolgen konnte, kann auch unvorhergesehen ein anderes Ereignis eintreten, durch das ihr Glück zerstört wird; ja schließlich muß ein Glück, das so leicht über die größten Feinde siegte, also mehr auf Zufälligkeiten gründete, durch ebensolche Zufälligkeiten zerstört werden. Man könnte darum „Romeo und Julia" auch als „Tragödie des Zufalls" bezeichnen. Das allgemein menschliche Schicksal wird unter dem Aspekt des Zufalls gesehen und dargestellt. Hier steht also der „Zufall" nicht im Gegensatz zur tragischen Notwendigkeit, sondern er ist Thema der Tragik.

So kommt in diesem Drama mit besonderer Schärfe das erste Grundthema aller Tragik zum Ausdruck, daß das Große und Wertvolle von den andern kosmischen Kräften und Mächten als solches nicht erkannt werden kann. Selbst da, wo sie zur Realisierung eines Wertvollen mithelfen, zeigt es sich, daß sie ihm im Grunde verständnislos und blind gegenüberstehen[58]). In „Romeo und Julia" finden wir wegen des eigenartigen Zusammenspiels von Liebe und Zufall den typischen tragischen Fall der „jungen Liebe". Die junge Liebe vermag als Liebe dem Dichter noch nicht die stoffliche Fülle darzubieten, aus der er die Notwendigkeit des tragischen Leides voll entwickeln könnte.

Ein stärkeres Verwobensein der tragischen Notwendigkeit mit dem Stoff zeigt die Tragik der sich entfaltenden Liebe, z. B. in „Antonius und Kleopatra" oder auch in Tolstois „Anna Karenina". Es liegt in der Natur dieser Liebe, daß sie in steigendem Maße den Menschen absorbiert, ihn die übrige Welt vergessen läßt. Der Wahn, daß der Mensch ohne weitere Folgen aus der Umwelt heraustreten könne, spricht sich nur zu deutlich als solcher aus, wenn Antonius ausruft: „Rom schmelze in die Tiber, und es stürze des Reiches Wölbung! Hier ist meine Welt!"

---

[57]) Über das wahre Verhältnis des Tragischen zum Spannenden vgl. die Ausführungen im 2. Kapitel.

[58]) Die Natur tritt, wie Schiller sagt, „auf ihrem eigenwilligen freien Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub". Über das Erhabene, W. W. S. 1448.

Er, der das Reich auf seinen Atlasschultern getragen hat, muß notwendig von der Bürde zerschmettert werden, wenn er sie abwirft[50]).

Am stärksten tritt uns die unerbittliche Strenge des tragischen Vorgangs dort entgegen, wo die tragische Notwendigkeit im tragischen Stoff gleichsam ganz mitgegeben ist, wie z. B. in der irdischen Liebe als solcher. Selbst wenn der Fall eintritt, wie in „Tristan und Isolde“ (III. Akt), daß alle äußeren Hindernisse beseitigt sind, so muß sich diese Liebe notwendig selbst vernichten. Die tiefe Sehnsucht nach letztlicher Vereinigung mit dem geliebten Menschen kann in dem Sinne nie erfüllt werden. Die Liebe baut auf den zwei Menschen auf, und an dieser Zweiheit, an der Individualität des andern Menschen findet sie notwendig ihr Ende. Je ausschließlicher eine letztliche Vereinigung, ein Verschmelzen beider Personen in der irdischen Liebe angestrebt wird, je tiefer also die Liebe wird, um so weniger läßt sich das unerbittliche tragische Ende zurückhalten. In dieser Unmöglichkeit einer Verschmelzung der beiden Liebenden liegt auch der tiefste Unterschied zur übernatürlichen Liebe. Nur da, wo die Weltimmanenz durchbrochen wird, nur in Gott ist dieser tiefste Ineinanderblick der beiden Liebenden möglich. Je stärker die Liebe außerhalb der Welt verankert wird, um so mehr weiten sich die Grenzen einer Vereinigung, um so mehr schwindet aber auch die Tragik. Es ist dies ein typischer Fall für das allgemeine Gesetz, daß alle Tragik durch solch transzendente Blickrichtung „aufgehoben“ wird. Es wird ihr, die ein spezifisch irdisches Phänomen ist, gleichsam der Boden entzogen, auf dem allein sie wachsen kann.

§ 6. Der tragische Charakter und die tragische Peripetie.

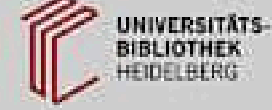
In den zuletzt angeführten Beispielen zeigte sich uns deutlich, wie stark die Entfaltungsmöglichkeit der tragischen Notwendigkeit vom jeweiligen Stoff abhängt. Dort war es vor allem die tragische Situation, die der Tragik einen besonderen Stempel aufdrückte. Es bleibt uns also noch übrig, näherhin zu untersuchen, wie sich die tragische Notwendigkeit auch nach der Seite des Charakters hin entfalten kann.

Damit ein Übel auch wirklich zum tragischen Leiden werden kann, muß es so beschaffen sein, daß an sich die Möglichkeit besteht, sich dagegen zu wehren. Es muß ein Gegenkampf möglich sein gegen die vernichtenden Mächte. Es darf also keine bloße Naturnotwendigkeit sein, bei der die menschliche Freiheit sich nicht betätigen kann.

Man würde aber den eigentlichen Sinn des Tragischen verkennen, wenn man in ihm nur einen Kampf des Menschen gegen Leiden und Tod

---

[50]) Vgl. auch Julius Bab, Das Drama der Liebe, Berlin u. Leipzig 1924, S. 43 ff.





sähe, bei dem der Mensch unterlegen ist. Das wäre nichts anderes als eine „gemeine Passion“ (Schiller). Beim Tragischen kommt es aber nicht so sehr darauf an, daß der Mensch leidet, sondern darauf, daß das Leiden in den Dienst einer Idee gestellt wird. Robert Guiscard ist nur deshalb ein tragischer Held, weil er im Hinblick auf den erstrebten Ruhm keine Strapazen, keine Gefahren, ja selbst die Pest nicht scheut. Antonius kämpft für nichts anderes als den vollen und ungetrübten Genuß seiner Liebe. Ehre, Herrschermacht und Ruhm dünken ihn ein Nichts im Vergleich zum Glück der Liebe. Auch Richard III. fürchtet nicht so sehr seinen Untergang. Was er will, ist zügellose und uneingeschränkte Herrschaft seiner Leidenschaften, die er selbst nicht durch eine Macht, wie es die Werte sind, geschmälert wissen will.

Was sie aber alle gemeinsam haben, ist das große „sittliche Pathos“, durch das sie sich in Kampfstellung zur bestehenden Ordnung der Welt setzen. Sie nehmen die bestehende Ordnung nicht einfach hin, sondern suchen sie nach ihrem Willen umzugestalten. Ihr Leiden ist also kein passives Leiden mehr, sondern höchste Aktivität. Es ist ein leidenschaftliches παθεῖν um eine Idee. In diesem großen Pathos wird der Mensch zum Helden. Er bannt die Notwendigkeit des Geschicks, „indem er sie in den eigenen freien Willen einbezieht und zur sittlichen Tat wandelt“[60]).

Gerade in dieser Tat, durch die er sich zum Beherrscher des eigenen Schicksals macht, erweist sich die Echtheit des Pathetischen. So besteht also, wie Schiller sagt, das Pathetische in einer „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird“[61]). Nur durch ein solches Pathos, nur durch ein Leiden um eine große Idee wird das Schicksal des Menschen wahrhaft groß und bedeutend, und das um so mehr, je leuchtender und erhabener die Wertewelt in einem solchen Lebensschicksal aufscheint. Ein solches Schicksal ist nicht mehr blind — denn in ihm öffnet sich eine weite Sicht in das Reich der Werte — und es ist nicht mehr bösartig, weil hier die menschliche Freiheit ihr eigentlichstes Betätigungsfeld findet. Dieses tragische Pathos, in dem sich das Schicksal des Menschen erfüllt und der Mensch seine eigentliche Bestimmung findet[62]), bildet den großen Gegensatz zu jedem Stoizismus und zu jeder pessimistischen Resignation. Stoizismus und müde

[60]) Vgl. M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Leipzig 1930, S. 95.

[61]) Über das Erhabene, W. W. S. 1448.

[62]) Dieses Schicksal als die eigentliche Erfüllung eines Menschenlebens meint auch W. v. Scholz, wenn er sagt: „In der großen Leidenschaft wird das Handeln des Menschen schicksalhaft.“ (Neue Gedanken zum Drama, in: Schaubühne 1905, S. 116.)





Resignation sind in gleichem Maße Feind von allem Bedeutenden und Großartigen.

Anderseits birgt aber dieses Pathos auch wieder die große Gefahr für den Helden in sich. Diese Gefahr besteht in dem eigenen leidenschaftlichen und wilden Sinn, in dem fast trotzigen Festhalten und eigensinnigen Beharren auf der Ausführung der einmal gefaßten Idee. Ihr kann der Held darum auch am allerwenigsten entfliehen. So kämpft etwa Michael Kohlhaas mit der Zähigkeit eines Fanatikers um sein Recht. Daß dieser Fanatismus ihn nun anderseits blind macht für die Kräfte und Werte der Gegenseite, ist die notwendige Folge. Und so kann es geschehen, daß aus seinem Kampf um sein Recht schließlich ein Kampf gegen das Recht wird. Darin liegt denn auch die besondere Größe dieser Tragik, daß er selbst das Recht, für das er sich einsetzt, verletzt und so gleichsam dieses Recht gegen sich selbst aufruft.

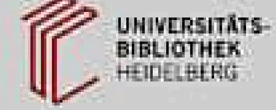
Diese trotzige Kampfstellung zur Welt entspringt einer Geisteshaltung, die wir mit einem Wort des Sophokles als „roh" bezeichnen wollen. Sophokles nennt nämlich den Sinn des Ajas, des Ödipus und der Antigone „roh"[63]). Mit *ὠμός* will Sophokles eine gewisse Ungebärdigkeit, eine Unausgeglichenheit und Ungegohrenheit des menschlichen Geistes zum Ewigen kennzeichnen. Der „rohe Sinn" ist nach einem Worte Herders gleich einem Zunder, der in der Menschenseele verborgen liegt und der nur des Anfachens von außen her bedarf, damit die Tragik entsteht[64]).

Damit rühren wir an das große Problem der tragischen Leidensgesetzlichkeit, das in der Literatur über das Tragische so oft falsch gesehen worden ist. Es ist nicht das kleine persönliche Schicksal des Helden, das sich im tragischen Leiden vor unsern Augen abspielt. Hier spiegelt sich vielmehr bis zu einem gewissen Grade das allgemeine Los der Menschheit wieder, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zunächst besteht die Allgemeinheit des Schicksals darin, daß wir alle in eine Welt hineingeboren sind, wo jedes Sich-Betätigen Leiden bedeutet. Aber dieses Leiden wird erst dann tragisch, wenn der Mensch durch sein Tun, durch sein Bessern-Wollen an der bestehenden Welt den ihm nach den ewigen Gesetzen beschiedenen Raum überschreitet[65]). Selbst einer Antigone muß der Chor,

[63]) Vgl. Ajas 885 *ὠμόθυμον* und 931 *ὠμόφρων*; Antig. 471 *ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρός* Antigone hat den rohen Sinn von ihrem Vater geerbt. Nach U. v. Wilamowitz (Die griech. Tragödie, S. 113) ist mit *ὠμός* die Sinnesart gemeint, „von der wir sagen, daß sie mit dem Kopf durch die Wand rennt".

[64]) Das Drama, S. 243. „Im ehrsüchtig rohen Macbeth zündet ein Hexengruß auf der Haide den Zunder an, der nur diesen Funken nötig hatte, damit sein Weib ihn zur Flamme aufblase."

[65]) Vgl. Fr. Hebbel, Mein Wort über das Drama (Sämtl. Werke in 12 Bdn., hersg. von H. Krumm), 10. Bd. S. 13 f. Das Drama darf nicht müde werden, „die





obwohl er ihre Tat gottgewollt (278) und fromm (872) nennt, sagen, daß sie mit der höchsten Keckheit vor die Schwelle der Dike, welche die heiligen Rechte der Toten wahrt, geschritten sei, um das Recht für ihren toten Bruder geradezu zu ertrotzen. Ganz typisch für diese Geisteshaltung des tragischen Menschen ist der tragische Ruf des Hamlet: „Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten kam!“ (I, 5). Sich berufen glauben, die Welt, die aus den Fugen ist, von sich aus wieder einzurichten, das ist in irgend einer Form das Urmotiv aller Tragik. Zu spüren, daß ein solches Bessern-Wollen sinnlos ist und sich dennoch dazu berufen glauben, darin liegt die besondere Schmach aller Hamlettragik[66]). Es ist die große Schmach, die auf der Menschheit lastet, daß, schon ganz abgesehen von den ausgesprochen bösen Taten, selbst unsre edelsten Handlungen fast mit Notwendigkeit Gefahr laufen, in eine Maßlosigkeit auszuarten, indem unser Wollen selbstherrlich in das ewige Geschehen eingreift und es von sich aus mitzubestimmen sucht; und zwar ist diese Gefahr um so größer, je mehr der Mensch die Besserungsbedürftigkeit der Welt einsieht, und je stärker er empfindet, daß die Mängel der bestehenden Welt der Würde der Person Abbruch tun. Ja das Gefühl der Menschenunwürdigkeit des irdischen Lebens kann den Menschen sogar soweit treiben, daß er, wie z. B. „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ und „Richard III.“, in größter Verzweiflung selbst die Würde wegwirft, die ihm in Wirklichkeit noch geblieben ist.

Hierbei kommt es zunächst nicht darauf an, ob das menschliche Wollen auf Realisierung von Werten und Gütern abzielt, die als in sich gehaltvoll vor der Person stehen und nicht von speziellem Interesse für sie sind, — wie z. B. bei Antigone —, oder ob die angestrebten Werte und Güter jeweils von besonderem Interesse für die Person sind, — wie z. B. bei Antonius und Kleopatra, Anna Karenina und Tristan und Isolde —, oder ob der Mensch sich nur das zum Ziel setzt, was auf seinen Hochmut und seine Begehrlichkeit relativ ist, — wie z. B. bei Ajas, Richard III. und Macbeth. Hier gilt das Wort Hebbels, „daß die dramatische Schuld ... aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert“[67]).

ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt“.

[66]) Es ist ein besonderes Verdienst Nietzsches, diesen Kernpunkt der Tragik Hamlets klar herausgestellt zu haben. Vgl. Die Geburt der Tragödie, Nr. 7.

[67]) a. a. O. S. 14.

Hebbel wendet sich damit gegen eine Ansicht, nach der die „tragische Schuld" immer in der Richtung des Willens auf Realisierung eines Unwertigen besteht, so daß das tragische Leiden gleichsam als Strafe aufzufassen wäre. Nach dieser falschen Straftheorie müßten wir die „Schuld" am tragischen Leiden z. B. bei Antigone in einer Verfehlung gegen die Autorität des Staates, bei Ödipus im Mord des Vaters oder in der Heirat der Mutter, bei Lear in der ungerechten Behandlung der Cordelia, bei Maria Stuart in den Sünden ihrer Jugend, bei Michael Kohlhaas im Brandschatzen und Plündern suchen. Nun gibt es zwar Fälle, in denen eine Verfehlung insofern den Anfang der „tragischen Schuld" ausmacht, als diese sich hier zum erstenmal offenbart, wie z. B. bei Ajas in der Verhöhnung der Athene oder bei Lear in der Verbannung seiner Tochter. Aber die „tragische Schuld" fällt nicht mit dieser Verfehlung zusammen. Gerade die letzten Beispiele zeigen uns deutlich, daß das tragische Leiden nicht so sehr die Folge einer begangenen Schuld ist, sondern daß vielmehr umgekehrt alle Taten des tragischen Menschen, sowohl die erste unselige Tat wie auch alle folgenden, aus einer geistigen Grundhaltung entspringen, die allein das tragische Leiden verursacht und die wir als den „rohen Sinn" des Helden bezeichneten. Daß das tragische Leiden als solches nicht von einzelnen verwerflichen Taten des Menschen abhängig sein kann, wird durch die Tatsache bewiesen, daß in Wirklichkeit nach solchen Taten nicht immer ein Leiden oder gar ein tragisches Leiden einzutreten braucht[68]).

Die „rohe" (tragische) Sinnesart besteht also nicht darin, daß das menschliche Wollen sich auf etwas Ernstes und Bedeutendes erstreckt, indem der Held wirkliche Mängel in der Welt beseitigen will, sondern darin, daß der menschliche Wille die ihm gesetzten Grenzen überschreitet. Sie besteht in dem Willen, das Schicksal auch in den Punkten eigenmächtig zu bestimmen, wo es nicht mehr für sich vereinzelt genommen werden kann, sondern in der Gesamtordnung der Welt verankert ist[69]). Mit dieser „rohen" Sinnesart ist also der eigentliche Boden

---

[68]) Wenn wir nun einerseits mit Hebbel die Ansicht, daß die „tragische Schuld" in einer oder mehreren verwerflichen Taten bestehe, ablehnen, so müssen wir uns doch vor dem andern Fehler hüten, der den Worten Hebbels zugrunde liegt, nämlich die „starre, eigenmächtige Ausdehnung des Ichs" als das Wesen des Willens, als den „Willen selbst" zu betrachten (a. a. O.). Denn damit würde die Tatsache geleugnet, daß denselben Verhältnissen gegenüber neben andern auch noch eine „gelöste" Haltung außer der tragischen Haltung möglich ist. Durch eine solche Determinierung würde das eigentliche Wesen des freien Willens zerstört und damit auch dem tragischen Geschehen der eigentümliche Gehalt, durch den es sich vom brutalen Geschehen unterscheidet, genommen.

[69]) In ähnlichem Sinn spricht Hegel von der „Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit" (a. a. O. S. 222), wodurch ein Cha-

geschaffen, auf dem das tragische Leiden hervorwachsen kann. Hier ist gleichsam die tragische Ursituation gegeben.

Dadurch, daß der tragische Charakter einer allgemein menschlichen Anlage entspringt, tritt uns der tragische Mensch in seinem Leiden so besonders nahe. Wir werden hier der Schicksalsverbundenheit aller Menschen inne. In der griechischen Tragödie ist es der Chor, der diese solidarische Verbundenheit der Menschen untereinander darstellt. In ihm repräsentiert sich gleichsam das allgemein Menschliche, das sich in seiner individuellen Ausprägung im Helden findet[70]). In der neueren Tragödie wird dieses Wissen um die solidarische Verbundenheit durch eine eingehende psychologische Motivierung aufgezwungen. Schon bei Euripides sehen wir, wie mit der tieferen psychologischen Motivierung der Chor immer mehr an Bedeutung verliert.

Es zeugt für den ausgeprägten Sinn der Griechen für alles Wesentliche, wenn sie den Schwerpunkt der Tragödie vor allem in der von uns gekennzeichneten tragischen Grundsituation sahen. Daß demgegenüber die sog. Einheit des Charakters von ihnen nur sekundär gewertet wurde[71]), fällt nicht so schwer ins Gewicht, wenn man bedenkt, daß es eben zunächst auf die Einheit des tragischen Charakters und nicht auf die Geschlossenheit des psychologischen Charakters ankommt[72]). Einheit des tragischen Charakters ist aber dann vorhanden, wenn der Mensch vom Dichter immer im gleichen Sinn in der tragischen Ursituation dargestellt wird.

Mit der tragischen Ursituation ist im Keim auch das Dramatische mitgegeben; denn der tragische Mensch steht nicht nur theoretisch erkennend vor der Welt, sondern er nimmt handelnd in einem bestimmten Sinn

rakter entsteht, „der nur sich selber festhält und sich dadurch leicht dem Bösen nähert" (S. 224).

[70]) Vgl. Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie. W. W. S. 533. „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff ... Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich ... über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen."

[71]) Für die Dramen des Sophokles hat Tycho v. Wilamowitz (Die dramatische Technik des Sophokles, Berlin 1917) nachgewiesen, daß sich aus den einzelnen Szenen kein geschlossenes Gesamtbild des Charakters ergibt.

[72]) Vgl. auch E. Howald, Die griechische Tragödie, München und Berlin 1930, S. 107 f, und besonders B. Bruch, Novelle und Tragödie, S. 329. „Das ursprüngliche Interesse der Tragödie liegt entscheidend nicht im Subjektiven und in der Wiedergabe psychologischer Prozesse, sondern in der symbolischen Darstellung einer unlösbar tragischen Situation in ihrem höchsten gleichnishaft reinsten Augenblick, in dem sie stellvertretend wird für die kosmische Gegründetheit und objektive Notwendigkeit des tragischen Phänomens."



Stellung zu ihr, indem er Werte oder Unwerte realisiert und in gegebene Situationen nach seinen Plänen mitbestimmend eingreift[73]).

Die tiefere Ursache, aus der die tragische Handlung und damit auch das Dramatische entspringen, ist der freie Wille des Menschen. Das Dramatische ist gleichsam die Form des sich betätigenden Willens. Mit dem menschlichen Willen tritt ein „irrationales", unberechenbares Element im Weltgeschehen auf, und zwar insofern, als er durch seine Selbstbestimmung dem „Mechanismus" der übrigen Natur enthoben ist. Durch ihn bestimmt der Mensch selbstherrlich, d. h. in schöpferischer Tat sein Verhältnis zu den Dingen und Werten. Durch diese Stellungnahme schafft der Mensch sich selbst seinen Lebensraum.

Dieses frei bestimmende und daher unberechenbare Wirken des menschlichen Willens läßt sich am besten als seine Dynamik bezeichnen. In dieser Dynamik liegt auch das eigentliche Wesen des Dramatischen begründet.

Das Dramatische ist grollend und aufbrausend; und so tritt uns auch der tragische Held entgegen als ein Mensch, der uneins ist mit den bestehenden Verhältnissen und gleichsam auf den Augenblick wartet, wo es mit ihnen zur Kollision kommt. Darin unterscheidet sich das Dramatische von dem Überschwellenden, Schwebenden, Geistigen, Erlösten des Lyrischen. In der Explosivkraft seiner Dynamik liegt ferner etwas Sich-Überstürzendes. Ein besonderes Beispiel hierfür haben wir in „König Lear". Hier folgen die Ereignisse einander mit einer überhastenden Schnelligkeit, die uns fast den Atem nimmt. Alles, was im Wege steht, wird von den entfesselten Kräften ohne jede Rücksicht mitgerissen. Das Dramatische geht also nicht darauf aus, uns die ruhige epische Außenseite des Menschenschicksals zu zeigen, sondern deutet auf die geheimen ungebändigten Kräfte im Menschen hin, von denen dieses Schicksal geformt wird. Es zeichnet nicht bloß Figuren, sondern legt in der Handlung die irrationalen Tiefen der menschlichen Seele bloß[74]). Während in dem rhythmischen Nebeneinander und in der ruhigen Gelassenheit des Epischen die ganze Welt einschließlich des menschlichen Willens, gleichsam von einer höheren Warte aus, als die e i n e große Natur vor uns ausgebreitet erscheint, wird im Dramatischen gerade der un-

[73]) Wie sehr das Dramatische mit dem Tragischen zusammenhängt, ersehen wir auch daraus, daß die Tragödie aus dem Chor erst dann entstehen konnte, als das Dramatische durch Einführung von zwei und drei Schauspielern möglich wurde. Vgl. U. v. W i l a m o w i t z, Die griechische Tragödie, S. 19 u. 74. — Daß auch schon der Chor in der Musik eine besondere Dramatik entfaltete, soll damit nicht geleugnet werden.

[74]) Vgl. auch A r i s t o t e l e s, Poetik, 6. 1450 a 17 f. „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung, nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben . . ."





geheure Unterschied zwischen dem mit freiem Willen ausgestatteten Menschen und der übrigen Natur, zwischen dem „Göttlichen" im Menschen und dem, was seinem Willen unterstellt ist, hervorgehoben.

In der Dynamik des Dramatischen liegt auch letztlich die Unerbittlichkeit des tragischen Geschehens begründet. Die Dynamik des Wollens ist es, die den Menschen entsprechend den verschiedenen Situationen von einer Handlung zur andern treibt. Sie bildet den eigentlichen Zusammenhang zwischen den einzelnen Begebenheiten[75]). Ist einmal diese Dynamik entfesselt, so gibt es keinen Halt mehr, bis der Zunder in der menschlichen Seele sich selbst verzehrt hat. Diese Selbstzerstörung als das Ende der tragischen Dynamik ist von Anfang an gleichsam unwiderruflich festgelegt. In „König Lear" haben wir auch hierfür ein klassisches Beispiel. Es ist nicht eine momentane, leidenschaftliche Aufwallung des Gemütes, eine Laune, die das Geschehen veranlaßt. Ein solches Geschehen liegt vielmehr in der Tiefe der Seele begründet; dort entspringt die Dynamik seines Schicksals[76]).

Damit aber diese Dynamik des Dramatischen sich voll entfalten kann, muß etwas Gehaltvolles gegeben sein. Es darf nicht etwas sein, was den Menschen nur oberflächlich berührt, sondern es muß ihn im Tiefsten seiner Seele bewegen und mitreißen; es muß ihn wahrhaft erfüllen. So fin-

---

[75]) Für die Tragödie ergibt sich daraus die Forderung, daß dieser Zusammenhang immer offen vor unsern Augen liegen soll, m. a. W. daß die Aufeinanderfolge der einzelnen Ereignisse sich nach den Gesetzen der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit vollziehen muß. Der Sinn der Aristotelischen Begriffe „Notwendigkeit" und „Wahrscheinlichkeit" (Poetik, 7. 1451 a 12) ist so zu verstehen, daß in der Wahrscheinlichkeit der Aufeinanderfolge der Ereignisse sich die innere Notwendigkeit der tragischen Handlung offenbart. — Von hier aus begründet A. Döring (Die Kunstlehre des Arist., Jena 1876, S. 234) seine Deutung der Aristotelischen Größenbestimmung der Tragödie. Das Gesetz der Nachahmung verlange, daß die Handlung nicht in unnatürlicher Weise zusammengedrängt werde, sondern daß ihr „eine solche Ausdehnung gegeben werde, daß innerhalb derselben die erforderliche Veränderung mit einer den Gesetzen der Wirklichkeit entsprechenden Wahrscheinlichkeit vor sich gehen könne". Der Sinn von μέγεθος habe sich ihm „aus der Natur der dramatischen Handlung im allgemeinen als eines Situationswechsels" ergeben. Vgl. auch J. Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893, S. 579.

[76]) Es ist eine Frage rein künstlerischer Art, inwieweit der erste unselige Anlaß auch im Drama darzustellen ist. Für das Tragische als solches ist er nicht wesentlicher als die späteren Handlungen des Menschen, da sie ja alle im gleichen Sinn demselben tragischen Charakter, d. h. dem Hineingestelltsein des Menschen in die tragische Ursituation entspringen. Für die neueren Tragiker, die in Ermangelung eines Chores auf eine intensive psychologische Motivierung angewiesen sind, ist es sehr erwünscht, immer auch die ersten unseligen Taten darstellen zu können.

det das Moment der „tragischen Größe“ im Dramatischen seine formale Ergänzung.

Dies wird uns noch mehr bestätigt bei einer Betrachtung der tragischen Peripetie. Nach Aristoteles (Poetik 11. 1452 a 23 ff.) besteht die Peripetie in dem nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit sich vollziehenden Umschlag der Handlungen ins Gegenteil von dem, was man beabsichtigte. Unter Peripetie versteht also Aristoteles dasselbe, was wir als tragische Ironie zu bezeichnen pflegen. Tragische Ironie ist es, wenn Ödipus, um seine Pflicht als König von Theben zu erfüllen, nach dem Mörder des alten Königs forscht und schließlich erfährt, daß er selbst der Mörder ist. Mit derselben Ironie beginnt die Handlung im „König Lear“. Um sich die Kindesliebe zu sichern, verbannt Lear seine jüngste Tochter, die ihre Liebe zu ihm nicht mit den Worten ihrer heuchlerischen Schwestern ausdrücken will und doch ihren Vater am meisten liebt. Dadurch gibt er sich aber um so mehr der Lieblosigkeit und dem Undank seiner beiden andern Töchter preis. Aber gerade im „König Lear“ sehen wir auch, daß diese Peripetie während des Stückes öfter eintreten kann, ohne daß wir das Gefühl haben, als handle es sich dabei jedesmal um die letzte Entscheidung im Schicksal des Helden. Die aristotelische Bestimmung trifft also noch nicht den eigentlichen Kern dessen, was wir mit dem Begriff Peripetie ausdrücken wollen[77]). Auch Bestimmungen, wie z. B. „Umschlag von Glück in Unglück“, „Beginn der fallenden Handlung“ geben das Phänomen zu allgemein und äußerlich. B. Bruch zielt schon entschiedener auf das Wesentliche ab, wenn er die Peripetie als den „Höhepunkt der Handlung“, als den „Kristallisationspunkt des tragischen Augenblicks“ bezeichnet[78]). Die Peripetie ist der große Wendepunkt, wo die Dynamik der tragischen Handlung ihr Ende erreicht und das Unberechenbare und Ungewisse zur Gewißheit wird[79]). Sie bezeichnet den Augenblick, wo eine große Unsicherheit den Helden befällt, die ihn nun nicht mehr verläßt und seinem Kampf um die Erreichung seines Zieles die eigentliche Stoßkraft nimmt. Es löst sich die Befangenheit des Blicks und die Einseitigkeit des Wollens, durch die der Mensch sich gleichsam von der übrigen Welt abgeschlossen hatte und sich eine Welt schuf, in der nur die eigenen Gründe maßgebend waren. Es fällt die „Partikularisation des Charakters“ (Hegel), und das vereinzelte Schicksal erscheint wieder in der großen Ordnung des Weltgeschehens. Nun wird der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen der menschlichen Autonomie und

[77]) Vgl. R. Petsch, Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum, in: Zt. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwiss. 1914, S. 223.

[78]) Novelle und Tragödie, S. 315.

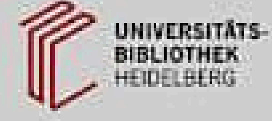
[79]) Vgl. B. Bruch, a. a. O. S. 317.

dem höheren Willen offenbar, indem der Mensch durch sein freies Handeln eine besondere Seite dieses nach ewigem Gesetz ablaufenden Weltgeschehens erfüllt, und der tragische Mensch empfindet selbst dieses geheimnisvolle Ineinandergreifen. Es erfüllt ihn jene „tragische Weisheit und verstehende Helle, die als die schmerzliche und verklärende Frucht des tragischen Leidens im Angesicht der Vernichtung entsteht"[80]). Sie macht ihn hellhörig für den ewigen Rhythmus des Lebens und bewahrt ihn auch vor einer müden Resignation. Er findet sich ab mit den gegebenen Realitäten im besten Sinne des Wortes; denn auch jetzt noch empfindet der Mensch voll und ganz die Schmach, die mit den Mängeln und Unvollkommenheiten der Welt gegeben ist, aber er empfindet auch deutlich das Unrecht, das in der Art seines Antwortens auf diese Mängel liegt. Dieses Bewußtsein besitzt Richard III., der im größten Hochmut seine menschliche Würde bis zum letzten wegwirft, in gleicher Weise wie Antigone, die eine sittliche Pflicht an ihrem toten Bruder erfüllt. Durch Kampf und Leiden geläutert, fühlt der Held sich jetzt wieder als das Werkzeug in der Hand einer höheren Macht, und diese neue Erkenntnis gibt ihm den Mut, den Leidensbecher bis zur Neige auszukosten. Erfüllt von diesem Lichtstrahl des Ewigen stirbt Anna Karenina, so stirbt Michael Kohlhaas, und einem Richard, einem Macbeth tritt am Ende ihres Lebens die große Erkenntnis nicht weniger ahnungsvoll vor die Seele, daß sie nicht mehr Herr über ihr weiteres Schicksal sind und daß sie Leiden und Tod aus der Hand eines Höheren empfangen müssen[81]).

Dieser Wendepunkt im Denken des Helden ist zugleich der Höhepunkt der tragischen Vereinsamung Sie begann schon mit der ersten unseligen Tat des Helden, indem er sich in seinem Tun ganz auf sich selbst stellte und sein Schicksal aus eigener Macht zu bestimmen suchte. Auch diejenigen Menschen, mit denen der Held sich zur Erreichung seines Zieles verbindet, bleiben ihm im Innersten fremd. Macbeth verfällt so sehr der Vereinsamung, daß er schließlich sogar seiner Gefährtin im Bösen seine Pläne verheimlichen muß. So fühlen sich auch Michael Kohlhaas und der Verbrecher aus verlorener Ehre inmitten ihrer Räuberbanden im Tiefsten ihrer Seele einsam. Diese Menschen sind ihnen nicht Genossen, sondern Hilfsmittel im Kampf gegen die bestehende Ordnung. Darum ist es ein konsequenter Schritt, wenn der Held, auf dem tragischen Höhepunkt angelangt, wo sich in ihm die neue Erkenntnis von

[80]) B. Bruch, a. a. O. S. 317.

[81]) Es ist die große Aufgabe des Tragikers, diese geheimen Beziehungen seiner Helden „zu dem Sinnzusammenhang des Lebens, ihre verborgene Wanderung (zu sich selbst und zu Gott)" aufzuzeigen. M. Dessoir, Ästhetik u. Allg. Kunstwiss. S. 334.





seinem Verhältnis zur Welt Bahn gebrochen hat, sich auch äußerlich von denen trennt, mit denen er sich in seinem tragischen Streben nie verbunden fühlen konnte.

Aber auch diese Vereinsamung darf nicht als müde Resignation aufgefaßt werden, sondern der Held hebt sich von selbst durch sein Leiden und Kämpfen aus der Umwelt heraus. Darin erfüllt sich letztlich der ganze Sinn des tragischen Leidens, daß der Mensch sich in der „tragischen Weisheit" sichtbar über die Welt des Alltäglichen und Gewöhnlichen, des Bürgerlich-Kleinen und Dumpfen erhebt, indem er den Lichtstrahl des Ewigen, der das Dunkel der Erde für einen Augenblick erleuchtet, auf sich hinlenkt.

Zweites Kapitel.

Über das Verhältnis zwischen den fundierenden Qualitäten des Tragischen und den entsprechenden personalen Erlebnissen.

Die Untersuchung ergab, daß neben dem Traurigen noch die Qualitäten: erschütternd, versöhnend, ergreifend als Hauptbedingungen für den tragischen Eindruck vorhanden sein müssen. Sie hängen mit dem Traurigen insofern zusammen, als auch sie an den Sachverhalten nur haften können unter Rekurs auf ein Erlebnis in der Person. Bei unserer Betrachtung der den objektiven Qualitäten entsprechenden Erlebnisse richten wir unser Hauptaugenmerk nicht auf die subjektiv-psychologische Seite, sondern auf die objektive Bezogenheit dieser Erlebnisse, soweit in ihnen also von subjektiver Seite aus dem Sachverhalt das gegeben wird, was ihm an qualitativem Gehalt auf der Gegenstandsseite auch schon zukommt. (Vgl. § 2.) Die objektive Sachverhaltsqualität und der Antwortgehalt des entsprechenden Erlebnisses sind also immer einander gegenüberzustellen. So erhält unser Wissen vom Wesen der tragischen Teilqualitäten eine ergänzende Beleuchtung von der Erlebnisseite her.

„Tragische Erschütterung" ist der Begriff, mit dem wir unsere Empfindungen beim Anblick eines tragischen Schicksals auszudrücken pflegen. Erschütternd im allgemeinen Sinn nennen wir so ernste Dinge, wie die Bekehrung eines Menschen, — z. B. die des „Unbekannten" in Manzonis Roman „Die Verlobten" — oder das außergewöhnliche Sterben eines Menschen, z. B. den Tod der Antigone und der Anna Karenina, oder das fast übermenschliche Leiden des Ödipus. Wir werden erschüttert von Dingen, die über das Gewöhnlich-Menschliche hinausgehen. „Nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in der Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen." (Hegel.) In allen Fällen des Erschütternden zeigt sich die tiefe geheimnisvolle Verquickung des Menschen mit

dem Unendlichen. Wir erschauern vor allen großen Rätseln des Lebens, in denen sich uns die Macht des Göttlichen offenbart. Je mehr wir diese höhere Macht verspüren, und je mehr wir den Eindruck haben, daß durch diese Macht eine Lösung des Rätsels im Transzendenten erfolgen wird, um so mehr werden wir erschüttert. Das Gefühl der Erwartung einer transzendenten Lösung reißt den Grund unserer Seele auf und hält ihn locker. Alle Stumpfheit und alles Starre schwindet[82]), und der geistige Blick löst sich von unserer eigenen kleinen Welt und wendet sich dem großen Geschehen zu. Eine solche Auflockerung der Seele wäre aber nicht möglich, wenn dieses fremde Schicksal unserem eigenen nicht verwandt wäre. So kommt jene Empfindung zustande, „die den Zeugen wuchtiger Schicksalsschläge derartig in Mitleidenschaft zieht, daß er sich selbst mitgetroffen fühlt, an sich alles mit durchempfindet“[83]). Wir erleben ein Anklingen der tiefsten und geheimsten Verbindungen der Menschen untereinander. Vor allem aber ist es die Gemeinsamkeit des Schicksals, die hier erlebt wird. Der einzelne tragische Mensch ist in seiner Art ein Repräsentant der ganzen Menschheit gegenüber dem Ewigen. Wenn dieses Ewige sich offenbart, so offenbart es sich uns allen.

In der tragischen Erschütterung erhalten die beiden Momente des heiligen Schauers und der solidarischen Verbundenheit ein besonderes Gepräge. Wir erleben den Schauer als Ehrfurcht vor der Macht des Ewigen, die der tragische Mensch in seinem blinden Trotz gleichsam zum Kampf herausgefordert hat. Es ist die Furcht vor der überwältigenden Offenbarung dieser Macht, die wir nach all dem, was vorausgegangen ist, zu erwarten haben. Das allgemeine Solidaritätsgefühl aber wird zum Mitleid, indem wir uns auf dem Weg über die „objektiven Güter für die Person“ dem Menschen in seinem Leiden näher fühlen.

Furcht und Mitleid sind nun auch jene Erlebnisse, die nach Aristoteles wesentlich zum tragischen Eindruck gehören. Als wesentliche Faktoren sind sie auch in die Definition der Tragödie aufgenommen. (Poetik 1449 b 26.) Hier haben die beiden Begriffe im Zusammenhang mit der Katharsis eine besondere Bedeutung erlangt. Es ist von jeher die Meinung der Ausleger gewesen, daß Aristoteles mit den Schlußworten der Definition *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* die Wirkung auf den Zuschauer habe bestimmen wollen[84]). Im

---

[82]) Vgl. Aristoteles, Eth. Nicom. III. 7. Was die menschliche Kraft übersteigt, ist Gegenstand der Furcht für jeden vernünftigen Menschen; das Gegenteil ist Wahnwitz oder Stumpfsinn.

[83]) G. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, Berlin 1885, S. 248.

[84]) Vgl. hierzu die bei R. Petsch, Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum, in: Zt. f. Ästh. 1914, S. 221 ff. angeführte Literatur über die Ari-





einzelnen jedoch ging die Deutung der reinigenden Wirkung sehr auseinander. Bis in die Neuzeit hinein deutete man unter dem Einfluß stoischer Lehren die Katharsis als „abhärtende Gewöhnung“ oder „philosophische Beruhigung“ oder als „praktische Witzigung“. Nach Lessing (Hamb. Dram. 78. St.) beruht die Reinigung „in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“[85]).

Durch J. Bernays erhielt die Untersuchung des Problems einen neuen Anstoß. Nach seiner Ansicht heißt κάθαρσις nur zweierlei: „entweder eine durch bestimmte priesterliche Zeremonien bewirkte Sühnung der Schuld, eine Lustration, oder eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit“[86]). Bernays entscheidet sich für die zweite Deutung und gibt folgende umschreibende Übersetzung: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen“[87]).

Sah Bernays noch im Begriff der Katharsis „einen erst von Aristoteles geprägten ästhetischen Terminus“, so gingen die Späteren darin über ihn hinaus, daß sie zur Erklärung des Begriffs auch Stellen aus der übrigen griechischen Literatur, besonders aus Platon heranzogen. Man begann die Poetik und im besonderen auch den Begriff der Katharsis in ihrem geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten und zu deuten[88]). Man betrachtet die aristotelische Lehre unter dem Gesichtspunkt ihrer Losschälung von der platonischen Gedankenwelt und sieht in der Katharsislehre des Aristoteles eine Verteidigung gegen den Vorwurf Platos, daß die Poesie sich an die Affekte und an den schlechtesten Seelenteil wende[89]).

Es fehlt aber nicht an solchen, die die Lösung des Problems auf einem andern Weg versuchen[90]). So sucht in neuester Zeit besonders H. Otte

---

stotelische Poetik und das Katharsisproblem; ebenso H. Kuhn, Die Aristotelische Katharsis als Problem der neueren Ästhetik, in: Zt. f. Ästh. 1929, S. 61—70.

[85]) Dieser Deutung wegen muß er sich von J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Breslau 1858, S. 136, den Vorwurf gefallen lassen, daß er aus der Tragödie ein „moralisches Korrektionshaus“ gemacht habe.

[86]) a. a. O. S. 142. Die ganz allgemeine Bedeutung „Reinigung“ kann nach ihm nicht in Betracht kommen, weil „sie eben wegen ihrer Allgemeinheit nichts“ aufkläre. Vgl. dagegen A. Dyroff, Berliner philol. Wochenschr. 1918, Sp. 617.

[87]) a. a. O. S. 148.

[88]) G. Finsler, Platon und die Aristotelische Poetik, Berlin 1900, hat als erster den Versuch unternommen, die Poetik des Aristoteles im Zusammenhang mit Platos Kunstlehre zu beurteilen.

[89]) Vgl. hierzu auch M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Leipzig 1930, S. 526 ff.

[90]) Schon Goethe legte sich die Frage vor, wie Aristoteles in seiner jeder-

nachzuweisen, daß Aristoteles eine tragische Katharsis in dem bisher angenommenen Sinn nicht kenne[91]). Für ihn enthalten die Schlußworte der Definition „eine Anweisung, wie der Dichter den μῦθος, den Rohstoff der Tragödie, zu gestalten habe“[92]). Er kann sich dabei mit Recht auf die Tatsache stützen, daß Aristoteles den größten Nachdruck auf die σύστασις τῶν πραγμάτων, d. h. auf die künstlerische Gestaltung des tragischen Stoffes gelegt hat. Alle πράγματα, die nicht ἐλεεινὰ καὶ φοβερά sind, sind gräßlich und untragisch, sind μιαρά[93]). Der tragische Dichter muß daher „in die überlieferten Mythen ἔλεος und φόβος hineinbringen“[94]). Indem Otte die einzelnen Glieder der Definition anders als bisher zueinander in Beziehung setzt und παθήματα als Ereignisse, leidvolle Geschehnisse deutet, kommt er zu dem Schluß, „daß Aristoteles die Tragödie . . . als die dichterische Umbildung des gegebenen, von Sage und Geschichte überlieferten Stoffes bezeichnet, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Handlungen bewirkt“[95]).

Diese Auffassung hat das für sich, daß sie sich auch mit dem sonstigen Gedankengang der Poetik sehr wohl vereinbaren läßt, während die Bernays'sche Deutung, wie die vielen Entgegnungen und Verbesserungsvorschläge beweisen[96]), in dieser Hinsicht noch manche Schwierigkeiten bietet. Auch vom systematischen Standpunkt aus betrachtet würde die Deutung Ottes einen größeren Ertrag bieten[97]). Die Bedeutung von Mitleid und Furcht für das Tragische, wie sie auch an anderen Stellen

---

zeit auf den Gegenstand hinweisenden Art . . . an die Wirkung habe denken können, welche die Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde. Nachlese zu Aristoteles' Poetik, W. W. Cotta, 38. Bd. S. 82 f. Er meint, Aristoteles habe damit eine aussöhnende Abrundung der Tragödie andeuten wollen. Vgl. Rosenthal, Goethe und das Katharsisproblem, in: Monatsh. d. Comeniusgesellschaft, 1916 u. 1917. — J. Walter (Gesch. d. Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893, S. 610) faßt den in „der subjektiven Wendung des Schlußsatzes“ angedeuteten psychologischen Prozeß nicht als Zweck sondern als Mittel auf.

[91]) Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis? Berlin 1912, und Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie, Berlin 1928.

[92]) Neue Beiträge, S. 9.

[93]) Vgl. Poetik 1452 b 38; 1453 b 36; 1454 a 3. Dyroff (a. a. O.) möchte in allen drei Fällen den überlieferten Text μιαρόν in πικρόν bzw. μικρόν ändern.

[94]) Kennt Aristoteles, S. 49.

[95]) a. a. O. S. 51; vgl. Neue Beiträge, S. 19. — Vgl. hierzu auch den Gedanken Goethes (Der Sammler und die Seinigen. 6. Brief) von „der alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung“ unerträglicher und abscheulicher Gegenstände durch den Dichter.

[96]) Man vgl. z. B. die von Otte (Neue Beiträge, S. 62 ff.) angeführten Deutungsversuche alter und neuer Erklärer.

[97]) Vgl. die Besprechung der neuesten Schrift Ottes von R. Petsch in der Zt. f. Ästh. 1929, S. 79—84. — Wir enthalten uns hier einer endgültigen Stellungnahme, weil die Diskussion unter den Philologen noch keineswegs abgeschlossen ist.

der Poetik betont wird, würde dadurch noch mehr unterstrichen. Der oft vorgebrachte Einwand, daß im Erlebnis des Tragischen mehr enthalten sei als Mitleid und Furcht, die aristotelische Definition in dieser Hinsicht also nicht genüge, verliert an Wichtigkeit, wenn man bedenkt, daß Mitleid und Furcht, im richtigen Sinn verstanden[98]), die allgemeinsten Voraussetzungen sind, durch die der rohe und gräßliche Eindruck ins Tragische umgewandelt wird. Die Gegenüberstellung von ἐλεεινὰ καὶ φοβερά zu μιαρόν beweist aber, daß Aristoteles sich dieser Bedeutung von Mitleid und Furcht bewußt war. Wie sehr aber gerade durch Ausmerzung des Dumpfen und Gräßlichen der tragische Gehalt sich mehrt, werden die folgenden Ausführungen zeigen.

Zwei Gruppen von Erlebnissen gibt es, durch die die tragische Erschütterung im einzelnen näher bestimmt wird. Die erste dieser Gruppen besteht aus dem Gerührtsein und dem Ergriffensein. Rührend nennen wir z. B. die Klagen der Antigone oder des Prinzen von Homburg, in denen sich die ganze Auflehnung ihrer jugendlichen Natur gegen einen allzu frühen Tod ausspricht. Das ist keine jammervolle Willensschwäche, das sind die Klagetöne, die die Natur, die das Geschöpf in seiner Hilflosigkeit ausstößt. Besonders rührend ist auch die hilflose Unsicherheit des Wollens, in der sich der tragische Held vor der entscheidenden Schicksalswende befindet. Auch hier ist es die menschlich-naturhafte Unsicherheit der unfaßbaren, erhabenen Macht eines höheren Gesetzes gegenüber. Rührend ist die hilflose Aufregung eines Kindes, wenn es einen andern in Gefahr sieht. Das Rührende setzt also eine naturhafte Hilflosigkeit voraus, von der wir keine Stellungnahme zu Werten und keine Realisierung von Werten erwarten können. Dem entspricht nun auf der Erlebnisseite die geringere Tiefe der Erlebnisschicht und die eigenartige Qualität des Erlebnisses. Das Rührende wendet sich nämlich an eine gelöste seelische Haltung unsererseits, die einer mehr naturhaft unbewußten und fast instinktiven Selbstverständlichkeit entspringt. In einem so gearteten Erlebnis ist aber das Tragische seinem vollen Gehalt nach nicht zu erfassen. Dies vermögen wir nur im Ergriffensein.

Das Ergreifende zielt nämlich im Gegensatz zum Rührenden auf eine gänzliche Auflockerung der seelischen Tiefen ab, wie sie nur vom vollen Bewußtsein der Person getragen sein kann. Im Ergreifenden steht eine Macht vor uns, die Werte realisiert, wie wir es z. B. beim Opfer erleben. Für die ergreifende Handlung ist der Opfercharakter sogar wesentlich, weil sich erst im Opfer die wahre Höhe der Werte zeigt.

[98]) Eth. Nicom. III. 7 zeigt uns, daß Aristoteles eine Furcht kennt, die wesentlich zur tragischen Erschütterung gehört.





Schon früher haben wir auf den engen Zusammenhang zwischen dem Opfer und der objektiven Wertesituation hingewiesen. Im Opfer treten niedrigere Werte und auch „objektive Güter für die Person" gleichsam in dienende Stellung zu einem höheren Wert. Eine dem analoge Struktur weist das Erlebnis des Ergriffenseins auf. Ergriffen wird die geistige Person vom Tiefsten her bis in die peripheren Schichten hinein. Im Ergriffensein entspricht also der Wertstufung in der Qualität des Ergreifenden eine Stufung der geistigen Erlebnisschichten, und dem Zentralwert in der Wertesituation das besondere Erlebniszentrum. Die Werte können aber nur von einer Geistperson erfaßt werden, und so richtet sich das Ergreifende an den tiefsten Punkt im Menschen, nämlich an sein bewußtes und selbständiges geistiges Sein. Darum liegt im Ergriffensein die höchste und adäquateste Antwort auf den letztlichen Sieg der Wertewelt im Tragischen.

Eine zweite Linie in der tragischen Erschütterung führt uns vom Erlebnis der geheimnisvollen, höheren Macht zur tragischen Spannung und zum Erlebnis des Versöhnenden. Die sich immer mehr steigernde tragische Notwendigkeit, die Unerbittlichkeit des Schicksals, in der wir die höhere überweltliche und übergeschöpfliche Macht verspüren, erleben wir als eine Spannungssteigerung. Wir empfinden den geheimen Kampf zwischen dem geschöpflichen Willen und der höheren Macht. Unsere Spannung wird also aus der Dynamik des menschlichen Willens gespeist[99]). Bis zur tragischen Peripetie bleibt das Eingreifen der höheren Macht noch verborgen. Solange bleibt auch der Sinn des ganzen Geschehens dunkel. Aber die Leiden und Opfer des Helden sagen uns, daß das Transzendente sich schließlich doch zeigen wird. Es genügt, daß wir den Menschen in seinem Handeln sehen können; dann wissen wir, daß nur dieser e i n e Ausgang aus dem Dunkel des Leidens möglich ist. Wir kennen ja den Menschen und seine Möglichkeiten und wissen, was an Ungeheuerlichem in den Tiefen der menschlichen Seele schlummert. Dieses Ungeheuerliche wird uns zwar erschrecken, wenn es, wie im tragischen Kampf, so offen vor uns ausgebreitet wird, aber die höhere tragische Spannung erleben wir darin noch nicht. Diese besteht vielmehr darin, daß wir auf die Lösung des großen Rätsels, auf den Lichtstrahl, der den dunklen Sinn des Leidens erhellen soll, warten. Wir sind gespannt, weil dieses Licht noch nicht früher erscheinen will. Wir bemitleiden den Helden in dieser Spannung, weil er gleichsam Stück für Stück a l l e r seiner Macht entkleidet werden muß, weil er in der ganzen Armseligkeit und Hilflosigkeit des

[99]) Vgl. B. B r u c h, Tragödie und Novelle, S. 324 f.





Geschöpfes dastehen muß, ehe sein Schicksal sich vollendet und die befreiende Erlösung eintritt. Das Spannende, das mit dem Erschütternden eines solchen Menschenschicksals gegeben ist, kann nicht peripher erlebt werden, sondern es hält uns im Tiefsten der Seele gefangen. Ein solches Erlebnis hat auch mit rein stofflicher Neugier nichts gemein. Was im einzelnen geschieht und ob man den Fortgang der Handlung weiß oder nicht, ist für diese Spannung ohne Bedeutung[100]). Es geht bei ihr auch nicht um ein Verstehen der einzelnen Stadien des Schicksals, also um eine Erkenntnis[101]), sondern einzig um die Offenbarung der schon im Kampf und Leiden geahnten transzendenten Macht.

Dessen belehrt uns auch der tragische Dichter selbst. In jeder Szene ist die Deutung mitgegeben. Die Seele des Helden ist bloßgelegt bis in ihre Tiefen und Untiefen. So kann Herder mit Recht ausrufen: „O Shakespeare, wie kehrst du das Innere heraus! Machst sprechend den stummsten Abgrund der Seele“. Aber auch der griechische Dichter „kommentiert und deutet ununterbrochen die Handlung selber“[102]). Anders dagegen ist die Spannung im Epos und in der Novelle. Hier sehen wir nicht, wie der Mensch handelt, sondern nur die Wirkungen[103]). Daher kommt uns immer der nächste Schritt unerwartet und bleibt uns dunkel. Hier ist die Spannung „ganz Erwartung eines zugleich geahnten und doch bis zuletzt notwendig immer noch im Ungewissen verharrenden Ausgangs“[104]).

Die tragische Spannung findet ihre Lösung im Versöhnenden. Die Erwartung der hereinbrechenden Entscheidung im Schicksal des Helden wird zur Beglückung. Das Transzendente verheimlicht sich nicht grollend und strafend vor uns wie z. B. hinter der dumpfen Atmosphäre eines gräßlich-brutalen Geschehens, bei dessen Erlebnis uns gleichsam ein naturhafter Schrecken befällt. Und während das Unbegreifliche eines gräßlichen Geschehens die Schwingen unserer Seele gefangen hält und uns niederdrückt, erlangt die Seele im Erlebnis des Versöhnenden dagegen ihre volle Freiheit. Der Schleier wird uns von den Augen genommen, und erschauernd gewahren wir das gütige, sinnspendende metaphysische Licht.

---

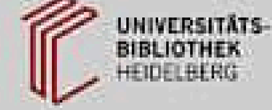
[100]) Vgl. E. Howald, Die griechische Tragödie, S. 11.

[101]) Vgl. B. Bruch, a. a. O. S. 325.

[102]) E. Howald, a. a. O. S. 16.

[103]) Vgl. Aristoteles, Poetik 24. 1460 a 13 ff. Das Epos läßt das Vernunftwidrige, aus dem sich meist das Wunderbare entwickelt, eher zu als die Tragödie; denn wir sehen in ihm den Handelnden nicht.

[104]) B. Bruch, a. a. O. S. 325.





Wie das Furchterregende eines Gewitters schwindet, sobald der erste Sonnenstrahl den dunklen Wolkenschleier durchdringt, so verflüchtigt sich auch beim versöhnenden Abschluß eines tragischen Schicksals der furchtbare Eindruck vom Leiden dieses Menschen und beglückt empfinden wir, wie der Himmel sich zur Erde herabneigt und uns, die wir vor seiner Macht erschauern, gütig zu sich erhebt.

Kernfragen der Kinderkunst und des allgemeinen Kunstunterrichts der Schule[1]).

Von

Oskar Wulff.

Leidet die geisteswissenschaftliche Begriffsbildung auch durchweg an dem Nachteil der Vieldeutigkeit der Tatbestände ihrer Betrachtung, so trifft das doch in besonderem Maße auf neu erschlossenen Gebieten zu. Auch die Kinderkunstforschung hat, obgleich sie auf anschaulichen Sachverhalten fußt, in jahrzehntelangem Bemühen zwar eine kleine Anzahl schon allgemeingültiger Grundbegriffe gewonnen, aber für andere nicht minder wesentliche Zusammenhänge bisher weder eine eindeutige Erklärung noch eine vorläufige einheitliche Wortbezeichnung herausgearbeitet. In der nachfolgenden Auseinandersetzung soll daher versucht werden, zwischen den Ergebnissen mehrerer im letztvergangenen Jahrfünft erschienener neuer oder erneuerter Untersuchungen die erforderlichen Gleichungen herzustellen und die auf ihnen beruhende Begriffsbildung auf ein paar gemeinsame Nenner zu bringen. Das erscheint um so mehr geboten, als es sich dabei um Grundvoraussetzungen des kindlichen Vorstellungslebens handelt, das in der zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung zum Ausdruck kommt. Nur dann können wir hoffen, allmählich auch zu übereinstimmenden Folgerungen für die Nutzanwendung dieser wissenschaftlichen Erkenntnis vorzudringen. Daß die Gesichtspunkte

---

[1]) Eine kritische Auseinandersetzung mit den Büchern von G. H. Luquet, Le Dessin enfantin. ouvr. illustré de 146 reprod. Paris 1927. Bibl. de Psychologie de l'Enfant et de Pédagogie. p. 260. Kl.-8°; G. F. Hartlaub, Der Genius im Kinde. Ein Versuch über die zeichnerische Anlage des Kindes. 2. stark umgearb. u. erw. Aufl. mit 35 farb. und 92 Schwarzdruckbildern. Breslau 1931. 229 S. 8°; A. B. A. W. Bakušinskij, Das Kunstschaffen und die Kunsterziehung. Forschungsversuch über den Tatbestand der Raumkünste. (Chudoshestwennoje tworčestwo i wospitanije. Opyt issledowanija na materiale prostranstwennych iskusstw.) Neu-Moskau (Nowaja Moskwa) 1925, 240 S. mit 50 Abb.; Gius. Lombardo Radice, La buona Messe. Studi sul linguaggio grafico dei fanciulli. 3 Ediz. con 57 tav. a colori e molti dis. in testo. Firenze 1926, 123 p. e Albo con annotazioni didattiche ed estetiche, Roma 1926, 8°. — Ders. Atena fanciulla. Scienzia e poesia della scuola serena con 131 illustr. e 4 tav. fuori testo. 2a ediz. accresciuta Firenze 1926, 468 p.

der Forscher und demzufolge auch ihre Deutungen und Grundbegriffe erheblich auseinandergehen, hat freilich auch seinen äußeren Grund — in ihrer Zugehörigkeit zu vier verschiedenen Nationen —, den ungleich bedeutsameren inneren aber in dem verschiedenen theoretischen Ausgangspunkt und ihrer verschiedenen psychologischen, ästhetischen oder kunstpädagogischen Einstellung zu den Fragen der Kinderkunst. Bevor wir in die eigentliche Erörterung eintreten, sei daher der Standpunkt und die Betrachtungsweise eines jeden in Kürze gekennzeichnet.

Der französische Forscher G. H. Luquet, Professor der Philosophie am Lycée Rollin in Paris, gibt in seinem 1927 erschienenen Buch eine erweiterte Neubearbeitung einer früheren Untersuchung aus dem Jahre 1913, die sich auf die Kinderzeichnung beschränkt. Sein eignes Beobachtungsfeld erstreckt sich nicht weit über den engsten Lebenskreis, der ihm allerdings sehr wertvolle Belege der kindertümlichen Gestaltung bot, wird aber durch die Kenntnis aller Hauptwerke der früheren Forschung ergänzt. Die Gesichtspunkte Luquets sind rein psychologische, auf die allgemeine Strukturbildung des geistigen Lebens gerichtete, wie er sie auch auf einem anderen, besonders von ihm gepflegten Gebiet der primitiven Kunst, dem prähistorischen der älteren Steinzeit, anwendet. Doch zieht er hier keine Parallelen, sondern stellt eine weitere vergleichende Betrachtung für später in Aussicht. In dem Schlußkapitel (conclusions psychologiques), das den Ertrag der vorliegenden Arbeit zusammenfaßt, werden die Ergebnisse auf einige wenige abstrakte Allgemeinbegriffe gebracht. Es wird die Rolle der synthetischen Vorstellungsbildung, die Bedeutung der Assoziation, der Priorität der anschaulichen Abstraktion (généralisation) in den Typen vor der Auffassung individueller Tatbestände innerhalb der kindlichen Vorstellungsweise festgestellt. Diese wird freilich mehr durch negative Bestimmungen von derjenigen des Erwachsenen unterschieden, als durch intuitives Eindringen geklärt. Dazu fehlt es dem Verfasser an ausreichender Beherrschung der Sinnespsychologie. So liegt der Wert seiner Untersuchung mehr in der präzisen Fragestellung des I. Teils, in dem die Tatsachen gesichtet werden, als in ihrer Beantwortung im II., der die Entwicklung begrifflich zu deuten sucht. Auf eine ästhetische Bewertung der Kinderkunst läßt der französische Psychologe sich so wenig ein wie auf kunstpädagogische Folgerung.

Im vollen Gegensatz dazu steht die Arbeit des bekannten deutschen Kunstforschers G. F. Hartlaub, ebenfalls eine umgearbeitete neue Ausgabe seines ersten, s. Z. in dieser Zeitschrift (1924, XVIII, S. 119 ff.) von mir besprochenen Buches. Dieses war aus der verdienstvollen Veranstaltung der großen Kinderkunstausstellung in der Mannheimer Kunsthalle im Jahre 1922 hervorgegangen. Seither hat Hartlaub ihr in dieser eine

bleibende Pflegestätte bereitet. Er steht ihr deshalb vorwiegend mit ästhetischer Anteilnahme gegenüber, was ihn vielleicht zu einer gewissen Überschätzung ihrer allgemeinen künstlerischen Werte verleitet hat, andrerseits aber mehr die ästhetische Auslese als die durchschnittliche Leistung zu berücksichtigen veranlaßt. Den bedeutsamsten Zuwachs wie von Anfang an den wertvollsten Inhalt des Werkes, erblicke ich in der Zusammenstellung der individuellen Entwicklungsreihen, unter denen auch einzelne spätere Künstler vertreten sind. Doch hat die Neubearbeitung auch durch eine gewisse Einschränkung der schon im Titel ausgesprochenen, den wissenschaftlichen Ertrag beeinträchtigenden allzu irrationalen Einstellung des Verfassers und durch einen strafferen Aufbau gewonnen. Hartlaub ist bemüht, seine Grundanschauung auch mit den Ergebnissen der psychologischen Forschung in Einklang zu bringen. Wie weit ihm das gelungen ist, soll die nachfolgende Untersuchung zeigen. Im voraus sei nur anerkannt, daß die Berufung auf die Eidetik in der Neuauflage auf ihr berechtigtes Maß zurückgeschraubt worden ist. Hartlaub verfolgt auch bewußt die Absicht, auf den Kunstunterricht durch seine das Schöpferische im Kinde betonende Beurteilung Einfluß zu üben, m. E. freilich wieder nicht ohne eine erhebliche Überschätzung der expressionistischen Kunstrichtung. Für Hartlaub hat die Kinderkunst nicht nur ihren Ursprung im Spiel, sie soll auch bis in die Jugend vor allem eine ästhetische Spieltätigkeit bleiben.

Vor den beiden erstgenannten Werken war bereits als Neuerscheinung eine umfassende Untersuchung der gesamten Kinderkunst von dem russischen Kunsttheoretiker und Kunstpädagogen A. Bakušinskij herausgekommen. Bakušinskij, der sich selbst als Künstler betätigt hat, bringt gerade das, was uns noch am meisten fehlte, die intuitive Erkenntnis des Vorstellungslebens, aus dem das Kunstschaffen des Kindes entspringt. Er schöpft aber nicht allein aus einer lebendigen Erinnerung an seine eigne Entwicklung, sondern beherrscht auch die wichtigste einschlägige und zumal die psychologische Literatur, die ihm größtenteils in Übersetzung zugänglich war, sowie die gesamte russische, außerdem aber die allgemeine Kunstforschung. Gelegenheit zu reicher Beobachtung der Tatbestände, und zwar nicht nur der Kinderzeichnung, sondern der gesamten Werkarbeit der Arbeitsschule, war ihm in seiner heutigen Betätigung als Leiter der Kunsterziehung in Moskau geboten. Mit der Sinnesbegabung des Künstlers vereinigt er eine von russischem Wirklichkeitsgefühl getragene wissenschaftlich geschulte Denkweise, die ihn vor allen ästhetischen Überschwänglichkeiten bewahrt. Die Tatsachenforschung übt er zugleich unter den weitesten Gesichtspunkten der Vergleichung der kindertümlichen Gestaltung nicht nur mit der primitiven, sondern ihrer letzten Fortschritte auch mit der höheren Kunstentwicklung. Mir ist es eine

Genugtuung, daß meine eignen Ergebnisse nur in wenigen Punkten in einem bedingten Widerspruch zu seiner Grundanschauung stehen, vielmehr in dieser meist eine stärkere Verankerung finden, wenn wir uns auch einer etwas verschiedenen Begriffsbildung für dieselben Sachverhalte bedienen. Grundlegend ist in Bakušinskijs Darstellung vor allem der Nachweis des Vorstellungswandels innerhalb der Kindheit, den er nach sinnespsychologischem Gesichtspunkt in eine dreiteilige Stufenfolge gliedert, von der die erste Stufe als die motorisch-visuelle, die zweite als die visuell-motorische und die dritte als die rein visuelle gekennzeichnet wird. Auf diesen Voraussetzungen baut sich dann der Lehrgang, an die Kinderleistung anknüpfend und ihr gleichwohl immer reichlichen Spielraum gewährend, in strenger Folgerichtigkeit auf, wie das bisher noch nirgends durchgeführt worden ist. Von den praktischen Maßnahmen war allerdings manche schon in den deutschen Reformplänen von 1902 und 1905 vorgeschrieben und ist vieles in den italienischen von 1925 enthalten.

Darüber gibt uns das letzte Werk, das hier zu berücksichtigen ist, nähere Auskunft. Die neue Kunsterziehung in Italien beruht im wesentlichen auf der Arbeit des Kunstpädagogen G. Lombardo Radice, der auf der älteren Kinderkunstforschung und den Grundsätzen Maria Montessoris fußend, ähnliche Wege weist, ohne an der theoretischen Vorarbeit mehr als mit einer selbständigen psychologischen Untersuchung einer individuellen Entwicklung und Zusammenstellung von weiteren Belegen beteiligt zu sein. Auf seinen Lehrgang werden wir daher erst im zweiten Teil der Auseinandersetzung zu sprechen kommen.

Die Erörterung der allgemeinen seelischen Triebkräfte, die in der Entstehung und Entwicklung der Kinderzeichnung wirksam sind, schickt der französische Psychologe in den ersten beiden Kapiteln der Untersuchung ihres Wachstums voraus. Sie entspringt aus der Spieltätigkeit des Kindes und bleibt wenigstens auf der hier in Betracht kommenden Frühstufe, wie man wohl zugeben darf, eine Abart derselben. Zunächst werden zur Erklärung der Absicht (intention) der darstellenden Betätigung dreierlei Erreger unterschieden. Hervorgerufen wird sie einmal nach Luquets Beobachtungen trotz gegenteiliger Behauptungen von anderer Seite durch den unmittelbaren oder erinnerten Anblick eines Gegenstandes oder vielmehr durch die von ihm erzeugte Vorstellung (idée). Als weiterer Reiz wirken sich an diese anknüpfende Nebenvorstellungen, denen auch die der Rückwirkung der entstehenden Zeichnung verdankten Ähnlichkeitsassoziationen zuzurechnen sind, welche eine Abänderung der ursprünglichen Absicht bewirken. Dazu kommt drittens der Drang zu rhythmisch-motorischer Wiederholung einer Gestaltung (l'automatisme), der nicht selten in einen Beharrungstrieb ausartet. Das

Erzeugnis aber ist selbst nicht als Abbild, sondern als Ausdrucksgebärde (geste) zur Befriedigung des schöpferischen Antriebes zu verstehen und wird nicht durch den äußeren Eindruck, sondern allein durch die Vorstellung bestimmt. Diese Feststellungen des ersten Kapitels dürften einer Nachprüfung an den Tatsachen der frühen Kinderzeichnung im wesentlichen standhalten. Über die Beschaffenheit der Leitvorstellung ist freilich damit noch nichts ausgemacht, wenngleich der Verfasser schon hier den Begriff des inneren Vorbildes (modèle interne), das von verschiedenen Standpunkten aufgefaßt ist, einführt. Er erörtert sodann die Deutung (l'interprétation) des werdenden Gebildes, die zwar von demselben abhängt, aber infolge der zufällig eintretenden Ähnlichkeitsassoziationen leicht wechselt und mit der ursprünglichen Absicht in Widerstreit gerät. Gelöst wird dieser je nach dem Übergewicht der einen oder der anderen Vorstellung, oft jedoch zugunsten der neuen. Das führt zur bewußten Umbildung der Zeichnung durch Hinzufügung entsprechender Züge oder gar zu ihrer berichtigten Wiederholung. Der Typenschatz bereichert sich somit durch solche „fruchtbaren Ungeschicklichkeiten" (maladresses fécondes).

Im Sinne der sich immer wiederholenden Gestaltung wird denn auch im dritten Kapitel die Entwicklung des Typus aufgefaßt und aus der mittleren Kraftwirkung des Beharrungstriebes und der Abwandlung verstanden. Daß das motorische Gedächtnis die automatische Schemabildung fördert, ist eine unzweifelhafte (schon von W. Krötzsch erkannte) Tatsache. Wenn aber Luquet nicht nur die lange Erhaltung des rumpflosen Strichschemas des Menschenbildes und den falschen Armansatz an Kopf oder Beinen, sondern auch die Doppelnase des entstehenden Profilkopfes u. a. als Kinderfehler aus bloßer Gewöhnung erklären will, so wird man sich damit schwerlich zufriedengeben können — und ebensowenig mit der Erklärung der Überzähligkeit von Fingern, Tierbeinen u. dgl. aus dem rhythmischen Automatismus. Vielmehr spiegelt sich darin nur die noch unbestimmte Vorstellung der Vielheit. Zugeben kann man hingegen, daß ein auf ihm beruhender Hang zur Bewahrung der alten neben den vervollkommneten neuen Typen besteht. Ihre Fortbildung aber erfolgt nach Luquet durch dieselben Triebkräfte, denen die Entstehung der Zeichnung zu verdanken ist, d. h. einerseits aus äußerer Anregung durch den Anblick sowohl der Dinge selbst als auch ihrer zeichnerischen Darstellung, zumal bei Altersgenossen. Aus diesem zusammensetzenden Verfahren ergibt sich die weitere Vervollständigung der Einzelheiten. Manchmal findet auch eine Ableitung neuer Typen von einem älteren Schema (z. B. des Tieres von dem menschlichen) statt. Andrerseits wird jedoch ein inneres Wachstum des Typus anerkannt, das in der Entfaltung der Teile aus einem Vorstellungsganzen dank zunehmender Erkenntnis

bestehe, wie es vor allem die gesetzmäßig fortschreitende Ergänzung des Menschenbildes erkennen läßt. Das führt aber folgerichtig zur Frage, wie beschaffen dieses innere Vorbild sei. Vergleichen wir jedoch zunächst mit den Ergebnissen dieser Auseinandersetzung die Ausführungen von Bakušinskij über die Grundtatsachen der Entwicklung der aufnehmenden und schaffenden Kräfte des Kindes auf der Frühstufe.

Im Gegensatz zu der zergliedernden und erklärenden Betrachtungsweise des französischen Forschers ist die des russischen Kunsttheoretikers eine mehr beobachtende und verstehende. Sie richtet sich auf die gesamte räumliche (und zeitliche) Vorstellungsbildung des Kleinkindes und umfaßt für den uns hier angehenden Ablauf ihre erste motorisch-visuelle und zweite visuell-motorische Entwicklungsstufe. Da auf der ersteren die Merkwelt des Kindes (biologisch gesprochen) überwiegend durch die Tast- und Bewegungsempfindungen bestimmt wird, so übt auf seine im 3. Lebensjahr beginnende zeichnerische Gestaltung noch keinerlei Bildvorstellung einen Einfluß. Am Anfang steht vielmehr, wie wir bereits vor allem seit den Beobachtungen von Krötzsch wissen, der rhythmische Bewegungsdrang. Das sog. Kritzeln erzeugt in sich zusammenhängende (nach B. „geschlossene"), bedeutungslose und unter sich beziehungslose Gebilde. Aber der Eindruck solcher Erzeugnisse auf das Auge wirkt doch nicht nur als Reiz zur Wiederholung, sondern auch schon ästhetisch dazu, daß öfters bald eine Verteilung derselben auf dem Papier erfolgt. In diesem Sinne kann man mit Bakušinskij von der ornamentalen Vorstufe der Zeichnung sprechen. Hier liegt aber auch die Wurzel der fortdauernden Nachwirkung des rhythmischen „Automatismus" (Luquet) in der darstellenden Betätigung des Kindes. Diese erwacht, indem die besagten Gebilde zuerst die Bedeutung von Symbolen der allgemeinen Dingvorstellung gewinnen. Damit ist offenbar jener Zwischenzustand gemeint, während dessen sie durch die bloße (wechselnde) Benennung auf bestimmte Gegenstände bezogen werden. Erst mit der Festigung der „inneren Gesichtsbilder" (bzw. Erinnerungsbilder) beginnt ein Vergleichen mit den Dingen selbst, das die Darstellungsabsicht hervorruft. Diese erfaßt die Teile vor dem Ganzen und erzeugt zuerst das zusammenhanglose sog. Schema der lokalen Anordnung, das Bakušinskij viel treffender als „aufgetrenntes Schema" bezeichnet und als Endergebnis der motorisch-visuellen Entwicklungsstufe ansieht.

Auf der folgenden, d. h. auf der Altersstufe vom 3.—5. Lebensjahr vollendet sich die Eroberung der Umwelt. Dabei dienen die Bewegungsempfindungen nur noch als Hebel der Erkenntnis, während der erstarkende Gesichtssinn sowohl die Auffassung als auch die schöpferische Gestaltung räumlicher Gebilde und des Raumes selbst als Gegebenheit (Realität) zweiten Ranges beeinflußt. Bakušinskij hebt mit

Recht die Bedeutung der Augenbewegungen für die Zusammenfassung („Vereinheitlichung“) der Einzelwahrnehmungen in der Auffassung von Flächenformen hervor. Wenn er behauptet, daß sie zuerst als Masse (bzw. Ausdehnung), dann als Silhouette und schließlich nach ihren Umrissen aufgefaßt werden, so steht dem freilich die Beobachtung von W. Stern, Miß Shinn u. a. anscheinend entgegen, daß Gegenstandsvorstellungen schon in einem viel früheren Alter sogar durch unvollständige Umrisse ausgelöst werden. Von zusammengesetzten (gegliederten) Formen werden symmetrische am leichtesten, unregelmäßige hingegen erst am Ende der Entwicklungsstufe aufgefaßt. Von größter Bedeutung erscheint die weitere, mit der neueren Gestaltpsychologie durchaus übereinstimmende Feststellung, daß auch die körperhaften Gebilde zuerst in Flächenformen (wir dürfen hinzufügen: in orthoskopischen Hauptansichten) aufgefaßt werden, wenngleich die Vorstellung der Körperlichkeit noch lange von der Tasterfahrung ausgeht, die der statischen Gestaltauffassung zugeordnet wird. Daher werden, wie schon Fröbel erkannt hat, regelmäßige Körper wie der Würfel und von den krummflächigen die symmetrischen am leichtesten verstanden.

Von den hier nur in Andeutung wiedergegebenen Voraussetzungen aus weiß Bakušinskij in die kindertümliche Gestaltung einzudringen. Fassen wir die von ihm erst an letzter Stelle (nach dem Bauen und Bilden) behandelte künstlerische Betätigung auf der Fläche, um den Gedankengang nicht zu verwirren, zuerst ins Auge. Sie spaltet sich in zwei Hauptrichtungen, von denen jede durch die Vorherrschaft des einen der beiden Gestaltungstriebe dieser Entwicklungsstufe bestimmt wird, in die ornamentale und in die darstellende. In der ersteren wird die Fläche als solche bejaht, d. h. selbst gestaltet, in der anderen wird sie verleugnet, d. h. umgedeutet. Ich muß es mir aus Raummangel und um des Zusammenhangs willen versagen, näher auf die grundlegende Erörterung der Entwicklung der Ornamentik des Kindes einzugehen. Es sei nur zusammenfassend gesagt, daß der von Bakušinskij nachgewiesene Ablauf zuerst eine geometrische Musterbildung erkennen läßt, daß dann ihr rhythmischer (motorischer) Aufbau durch das Eindringen gegenständlicher Gebilde eine gewisse Störung erfährt, zuletzt aber durch deren Vereinfachung und Unterordnung wiederhergestellt und dem Träger im Sinne der Flächengliederung angepaßt wird. Das steht alles mit Muths „Ornamentierungsversuchen von Kindern“ in vollem Einklang[2]).

Die Darstellung auf der Fläche beginnt mit dem Hinsetzen beziehungsloser Bildzeichen. Diese sind (im Gegensatz zum „aufgetrennten Schema“) nach Bakušinskij aus den Hauptmerkmalen zusammengesetzte „Pro-

[2]) G. Muth, Zeitschrift für angew. Psychologie 1912, S. 22—60; 1913, S. 223 bis 271 u. 1914, S. 507—548 sowie 1919, S. 152 f.

jektionen" von frontalen u. a. Hauptansichten der Dinge (ich würde sie eher orthoskopische Erinnerungsbilder nennen). Darunter wird also vor allem das symmetrische Frontalschema der menschlichen Gestalt begriffen. Daß dieses Schema mehr als eine Ansicht verkörpert, wie auch ich schon ausgesprochen habe[3]), erkennt Bakušinskij aus der nachfolgenden Entwicklung, in der es teilweise eine Drehung durchmacht, um in Bewegung und zu anderen Gebilden in Beziehung gesetzt zu werden. Daß zuerst die Füße nach einer Seite gerichtet werden und dann an den Kopf dessen Profillinie (in der Regel doch wohl nur eine zweite Nase) angesetzt wird, erklärt er aus der visuell motorischen Erfahrung der Bewegung um den Körper. So erblickt er in dem Ergebnis dieser oft beschriebenen Umbildung des Frontalschemas, welches ich (a. a. O. S. 8) als „gemischte Ansicht" bezeichnet habe, eine durch Zusammensetzung aus den von verschiedenen Standpunkten gesehenen Teilen (ich sage dafür: aus orthoskopischen Erinnerungsbildern derselben) vervollständigte Flächenform (Silhouette) zur Wiedergabe der körperhaften Gestalt. Es erhält sich bis gegen Ende dieser („projektiven") Entwicklungsstufe und wird dann zum reinen (manchmal schon geneigten) Profilschema fortgebildet. Der gleichen Auffassung werden nach Bakušinskij auch die geradflächigen regelmäßigen Körper (z. B. der Würfel) bei ihrer zeichnerischen Wiedergabe unterworfen mit dem Unterschiede, daß bei ihnen außer den seitlichen Standpunkten auch die Aufsicht von oben wirksam ist. Ohne das ausdrücklich hervorzuheben, habe ich die gleiche Meinung (a. a. O. S. 49) ausgesprochen. Was mir aber bei Bakušinskij hier zu fehlen scheint, ist die begriffliche Feststellung eines Vorstellungsganzen, das solchem Vorstellungsablauf in der inneren Anschauung zugrunde liegt.

Bietet etwa Luquet uns dafür vollen Ersatz mit seinem Begriff des „inneren Vorbildes"? In den einleitenden Ausführungen des 4. Kapitels glaubt man diese Forderung erfüllt zu finden, wenn er es negativ dahin bestimmt, daß es nicht ein einheitliches Abbild (image) des Gegenstandes sei, andrerseits aber positiv als eine Rekonstruktion desselben aus der inneren Anschauung bezeichnet und als zeichnerischen Beleg z. B. die zugleich die Stand- und die Oberfläche darbietende Garnrolle anführt. Und zweifellos hat er mit der Feststellung recht, daß das Kleinkind in der Regel jeden bekannten Gegenstand aus solcher Vorstellung heraus darstellt und daß es sogar bei seinem Anblick ein solches inneres Vorbild erzeugt und wiedergibt. Die Schwierigkeit der zeichnerischen Wiedergabe unbekannter Sehdinge beruhe eben auf dem Mangel der erforderlichen Sinneserfahrung zu seiner Erzeugung, was man mit Vor-

[3]) O. Wulff, Die Kunst des Kindes, Stuttgart 1927, S. 48 ff.

behalt zugeben kann. Auf die Frage, wie es zustande kommt, gibt Luquet jedoch keine vollkommen befriedigende Antwort. Er erkennt darin eine Art anschaulicher Abstraktion aus der Summe der Einzelwesen einer Gattung, ein exemplum, das nur die für den Zeichner wesentlichen Züge der Erscheinung enthält. Gleichwohl steht dasselbe am Anfange der Entwicklung. Daraus wird z. B. das Fehlen der (noch bedeutungslosen) Arme bei dem sogen. Kopffüßler im frühen Strichschema erklärt. Die nachfolgende Bereicherung des Gebildes aber soll dem Wachstum des inneren Vorbildes durch Hinzusetzen (synthèse) neuer, sei es aus der Anschauung der Umwelt oder aus anderen Zeichnungen aufgenommener, bedeutsam werdender Einzelheiten zu verdanken sein, so z. B. des Rumpfes, sobald erst die Arme gegeben sind. Schließlich führt dieser Weg nach Luquet durch Auswahl und Aufnahme zufälliger Sonderzüge zur Entstehung individueller Abbilder. Damit wird nun m. E. bestenfalls eine rein begriffliche Erklärung der inneren Logik des Fortschritts der Gestaltung geboten, über die Art der Leitvorstellung (bzw. des inneren Vorbildes) aber nichts ausgemacht, ja dieses nicht einmal scharf genug von dem nachwirkenden Erinnerungsbilde der eignen früheren oder einer fremden Zeichnung unterschieden.

Wollen wir in die Vorstellungsweise des kindlichen Zeichners eindringen, so müssen wir uns wiederum zu Bakušinskij wenden. Wir müssen dann freilich einen Umweg über die plastische Gestaltung des Kindes auf derselben Entwicklungsstufe machen, die der Forscher zuvor eingehend erörtert. Dafür eröffnen sich hier tiefere Einblicke in die anschauliche Vorstellungsbildung. Den Begriff des inneren Vorbildes finden wir auch bei Bakušinskij als durchgehende Voraussetzung aller Gestaltung vor. Er gebraucht dafür einen schwer übersetzbaren, keineswegs eindeutigen russischen Ausdruck (obras), der einerseits nach seiner Grundbedeutung so viel wie „Muster“ oder „Probe“, ja sogar die „Art und Weise“ bezeichnen kann, andrerseits aber im Sprachgebrauch geradezu auf das Heiligenbild angewandt wird. Zu verstehen haben wir daher wohl in unserem Falle darunter das innere Gesicht oder Anschauungsbild von mehr oder weniger bestimmter Deutlichkeit. Das berechtigt uns, dafür ebenfalls am Allgemeinbegriff des inneren Vorbildes festzuhalten, dessen Grundeigenschaften noch zu bestimmen bleiben. Es erhebt sich nun die Frage, wie es in der plastischen Gestaltung wirksam wird. Die Entfaltung dieser zeigt zumal in ihren von Bakušinskij beobachteten Anfängen einen unverkennbaren Parallelismus mit der ersten zeichnerischen Entwicklung. Sie beginnt mit der Zerkrümelung der Knetmasse und mit der Herstellung kugeliger, walzenförmiger und plattgedrückter Gebilde, die auch in den neuesten deutschen Untersuchungen über die Kinderplastik übereinstimmend mit Bakušinskij erst als Vor-

stufe der eigentlichen Gestaltung angesehen und als Formungen bezeichnet werden[4]). Sie sind das Ergebnis rein motorischer Betätigung, wie das Kritzeln vor dem Zeichnen. Und wie in diesem wird der Darstellungstrieb erst durch die Entdeckung von Ähnlichkeiten mit inneren Anschauungs-(bezw. Erinnerungs-)bildern geweckt. Gleichzeitig hebt dann die innere und äußere schöpferische Gestaltung an, indem die Formungen gedeutet und zugleich zusammengesetzt und gegliedert werden. Wir dürfen darin m. E. bereits die beiden psychogenetischen Wurzeln des aufbauenden und abtragenden Verfahrens aller bildnerischen Technik erblicken. So besteht die Menschengestalt nach Bakušinskij anfangs aus einer kleineren (in der Regel kugeligen) und einer größeren (zylindrischen oder länglich rundlichen) Formung, die sodann aufgestellt wird. Daß dabei schon die innere Anschauung wirksam ist, unterliegt keinem Zweifel. Aus ihr und aus dem Verlangen nach reicherer plastischer Gliederung des Gebildes entspringt nach Bakušinskij der Antrieb zur Ausgestaltung desselben. Bei der Menschendarstellung führt der nächste Schritt zur Anfügung der (walzenförmigen) Arme, zuerst in abgespreizter Stellung (oft erhoben), dann anliegend und schließlich vor- oder zurückgebogen, durchweg aber in symmetrischer Anordnung, während die Ausbildung der Beine durch die technische Schwierigkeit der Aufstellung gehemmt wird. Deshalb wird gern die Liege- oder Sitzstellung aufgenommen und durch Hinzufügung einer sinnvollen Unterlage gerechtfertigt. Im typischen Ablauf, der auch im Basteln zu verfolgen ist, beschäftigt somit zuerst die Masse und ihre Gliederung das Kind in überwiegend haptischer (bzw. motorischer) Betätigung noch ohne Interesse für die Form. Es erwacht erst mit der darstellerischen Absicht, die mit der Gliederung Hand in Hand geht. Zwischen beiden bestehe ein noch ungeklärter funktioneller Zusammenhang, doch vermutet Bakušinskij, daß der Formwille durch Assoziationen mit den inneren Anschauungsbildern bekannter Sehdinge angeregt wird. Er richtet sich anfangs vor allem auf die Bearbeitung und sinnvolle Verzierung der Oberfläche (auch durch farbige Bemalung). Mit dem Erstarken der visuellen Auffassung aber werde die Vorstellungsweise immer unabhängiger von der gegebenen Masse und ihrem Volumen sogar bis zur Herstellung silhouettenhafter Gebilde, d. h. bis zum Übergange in Reliefanschauung. Diese wird ganz im Sinne Hildebrands als Umsetzung des Dreidimensionalen in das Zweidimensionale verstanden. So vollzieht sich nach Bakušinskij allmählich die Verschmelzung der drei Faktoren: Masse, geformtes Volu-

---

[4]) M. Bergemann-Konitzer, Die plastische Gestaltung des Kleinkindes, Weimar 1930. Forschung u. Werke z. Erz.Wiss., hrsg. von P. Petersen (Jena), S. 119 ff. R. Rothe, Das Formen, der Sandkasten u. die Plastik in der Volksschule. Wien u. Leipzig 1922, S. 17.

men und Anschauungsbild, wenngleich nicht immer in dieser Folge. Vielmehr unterscheidet er zwei Wege, auf denen die motorische (bzw. haptische) Gestaltung der visuellen Auffassung unterworfen wird. Der eine oben beschriebene führt zur Vereinheitlichung des rundplastischen Gebildes im sog. Fernbild, der andere geht von dem inneren Anschauungsbilde aus und führt zu flächenhaft linearem Aufbau zwischen zwei Ebenen. Daraus ergebe sich das Relief als dritte Gestaltungsart (neben Zeichnung und Vollplastik) mit den polaren Möglichkeiten des Flach- und Hochreliefs. Diese Unterscheidung zweier Gestaltungsrichtungen innerhalb der Plastik besteht zweifellos zu Recht, ihre Begründung aber erscheint mir in sich z. T. widerspruchsvoll und unzureichend. Denn einerseits soll der oben beschriebene erste Entwicklungsgang sich manchmal bereits im vorschulpflichtigen Alter abspielen, was ohne weiteres zuzugeben ist, andrerseits aber soll die Kinderplastik nicht über Ansätze zur Reliefbildung hinauskommen. Bakušinskij meint also anscheinend, daß der zweite Weg eine spätere Entwicklung darstellt. Das ist nur insofern richtig, als es ja in der Regel in der kindertümlichen Bildnerei nicht zur Ausbildung des Reliefs kommt. Die ersten Anläufe dazu aber sind von verschiedenen Seiten schon auf der Frühstufe festgestellt worden, wenngleich meist nur in vereinzelten Erzeugnissen. Doch hat unter besonders anregenden Voraussetzungen auch ein Massenversuch sogar einen starken Überschuß solcher Gebilde über die rundplastischen geliefert[5]). Daß die Grundebene selten hinzukommt, ist nicht entscheidend. Die Entstehung einer Flachform aus derselben Hand mit gleichzeitigen vollrunden Gebilden konnte ich selbst (a. a. O. S. 155) beobachten. Es steht daher für mich außer Zweifel, daß das innere Anschauungsbild von Anfang an als Ausgangspunkt bildnerischer, nämlich reliefmäßiger Gestaltung wirken kann. Diese kommt nur deshalb in der Kinderkunst nicht zu rechter Entfaltung, weil sie immer von der jeweiligen Entwicklungsstufe der Zeichnung abhängt und mit der Vervollkommung der letzteren die Schwierigkeiten der ersteren und ihrer Technik wachsen.

Dem inneren Vorbilde dürfen wir in der Tat, wenngleich nicht durchweg, in beiden Gestaltungsarten im wörtlichen Sinne bildmäßige, d. h. flächenhafte Beschaffenheit zuerkennen, wie sie auch Bakušinskij bei diesem Begriff vorzuschweben scheint. Und zwar ist es in der Kinderkunst, wie in aller primitiven, immer das Erinnerungsbild einer Hauptansicht, bei der menschlichen Gestalt vorzugsweise der frontalen, bei dem Tier der Profilsilhouette. So ist (auch) der von mir dafür aufgestellte Begriff der (orthoskopischen) Sehform zu verstehen. Ist sie nun auch das eigentliche und einzige innere Vorbild in der rundplastischen Ge-

[5]) Vgl. Wulff, a. a. O. S. 96 f. u. 106 über die Versuche von L. Potpeschnigg u. Matz.





staltung? Es wäre dann unverständlich, wie es überhaupt zu einer solchen kommen kann und warum sie in der Kinderkunst fast ausschließlich zur Entfaltung kommt. Bakušinskij erklärt das aus der Vorherrschaft des motorischen (bzw. haptischen) Gestaltungstriebes. Für die Grundeigenschaften der Vollrundheit und kubischen Geschlossenheit (bzw. Massivität) und den statischen Aufbau des Gebildes würde dessen Auswirkung wohl ausreichen, ohne die Mitwirkung des Gesichtssinnes aber würde es doch mehr oder weniger gestaltlos bleiben. Das erkennt natürlich auch Bakušinskij, nur bleibt für ihn eben der dunkle funktionelle Zusammenhang der inneren Anschauung mit den kinästhetischen Empfindungen noch ungeklärt, weil er von der Vorstellung des flächenhaften inneren Vorbildes nicht loskommt. Es bleibt für ihn bei der Durchdringung des kubischen Volumens mit einem solchen im Sinne der Hildebrandschen Reliefanschauung. Von der Durchdringung desselben mit der „Sehform" habe auch ich gesprochen und die fortschreitende Vervollkommnung der Formengebung in der Kinderplastik darauf zurückgeführt, aber in einem ganz anderen Sinne[6]). Die Verschmelzung der beiden Triebkräfte vollzieht sich nach meinem Dafürhalten nicht erst im tastbaren und sichtbaren Erzeugnis, sondern unterwußt zu einem Vorstellungsganzen, das ich die „Sehvorstellung" genannt habe. In der Gestaltung erfährt es nur seine Klärung und Verwirklichung. Ich erblicke darin die simultane vorstellungsmäßige Auswirkung einer Struktur, welche sich schon im frühesten Kindesalter zwischen beiden Sinnesgebieten bei der Auffassung körperhafter Sehdinge herstellt und im Laufe der in Rede stehenden Altersstufe (vom 3.—5. Lebensjahre) immer mehr festigt. Ohne die Annahme eines solchen gleichzeitig gegebenen inneren Vorbildes von plastischer Beschaffenheit wäre die Entstehung der Rundplastik überhaupt unverständlich, wie auch ein künstlerisches Selbstzeugnis bestätigt[7]). Selbst innerhalb der Reliefanschauung wäre ohne diese Sehvorstellung die Entstehung des Hochreliefs nicht zu erklären. Bakušinskij gerät hingegen mit sich selbst in Widerspruch, wenn er einerseits annimmt, daß die innere Anschauung an der reliefmäßig vorgestellten Hauptansicht der Sehdinge haftet, andrerseits aber weiterhin ausspricht, daß ihre körperhafte Auffassung die vorgestellte Bewegung um dieselben zur Voraussetzung hat. In Wahrheit wäre dieser Vorstellungsablauf, der zweifellos während der rundplastischen (im Gegensatz zur reliefmäßigen) Gestaltung unausgesetzt stattfindet, gar nicht möglich ohne ein be-

[6]) Wulff, a. a. O. S. 105 f. und Grundlinien u. krit. Erört. zur Prinzipienlehre d. bild. Kunst, Stuttgart 1917, S. 33 f.

[7]) R. Bosselt, Probleme plast. Kunst und d. Kunstunterrichts. Magdeburg 1919, S. 25 ff. und meine Besprechung Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. K.Wiss. 1922, XVI, S. 85 ff.

reits gegebenes Vorstellungsganzes, d. h. eben ohne die körperhafte Sehvorstellung. Im Grunde ist also dieser Begriff auch bei Bakušinskij gegeben. Sein erster Satz aber enthält nur einen richtigen Kern. Nicht an dem Reliefbild, sondern an dem orthoskopischen Erinnerungsbilde der Hauptansichten haftet die Vorstellung. Mit anderen Worten, die innere Anschauung unterliegt einer polaren Spaltung in Sehform und Sehvorstellung, wie ich das schon wiederholt begründet habe und wie es schon vorher von Cornelius u. a. erkannt oder wenigstens geahnt worden ist[8]). Das heißt nicht, daß beide Anschauungsweisen gänzlich auseinanderfallen, sie stehen vielmehr zueinander in inniger Wechselbeziehung. Bakušinskij hat durchaus Recht, wenn er das Frontalschema der Menschengestalt für ein Symbol des menschlichen Körpers ansieht. Das gilt aber auch für die seitliche Hauptansicht des Tieres, bzw. für alle orthoskopischen Erinnerungsbilder. Und andere besitzt das künstlerisch ungeschulte allgemeine Vorstellungsvermögen in der Regel überhaupt nicht. Denn mit ihnen und den zugehörigen Sehvorstellungen kommt es für alle sonstigen Lebenszwecke aus. Daß es von Anfang an diese Auswahl trifft, ist aber leicht begreiflich. Sie sind die faßlichsten Ansichten nicht nur, weil sie das Höchstmaß der Ausdehnung der Erscheinung darbieten, sondern weil sie auch mit dem Tastbilde in den Verhältnissen der Teile zum Ganzen und unter sich nahezu völlig übereinstimmen, mit anderen Worten, weil die Sehvorstellung in sie am vollständigsten eingeht. Von dieser aber lassen sich vorstellungsmäßig bei wachsender Klarheit auch andere Ansichten ableiten, darunter um ihrer Bestimmtheit willen bevorzugte, wie die seitliche des Menschen und die frontale des Tieres (sowie die dorsale aller Lebewesen), die wir ebenfalls den (orthoskopischen) Hauptansichten zurechnen können, außerdem aber Schrägansichten, welche ich (a. a. O. S. 378 ff.) als „verschobene Sehformen" bezeichnet habe. Zu solcher Fähigkeit, die der unlängst verstorbene Kunsttheoretiker G. Britsch treffend als „ausdehnungsveränderliche" Vorstellungsweise gekennzeichnet hat, reift jedoch das Vorstellungsvermögen erst durch künstlerische Schulung innerhalb der Gestaltung aus. Dem kindertümlichen Zeichnen, bei dem wir damit unvermerkt wieder angekommen sind, fehlt sie ebenso, wie aller primitiven Kunst. Gleichwohl wirkt in beiden die Sehvorstellung auf die anfänglich gegebene orthoskopische Sehform der Zeichnung, vor allem auf das Frontalschema der Menschengestalt, zu ihrer weiteren Entfaltung, d. h. zur Umbildung in das Profilschema über die gemischte Ansicht ein, aber nicht als Ganzes, das gleichsam von einem Standpunkt gesehen ist, sondern von den verschiedenen Standpunk-

[8]) H. Cornelius, Grundsätze u. Lehraufgaben f. d. element. Zeichenunterricht. Bln. u. Lpz. 1901, S. 8 und Elementargesetze d. bild. Kunst. 3. Aufl. 1920, S. 14 ff. und Wulff, Die Kunst d. Kindes, S. 50 f. u. 73.

ten, die von den einzelnen Teilen (Gliedern) orthoskopische Ansichten bieten. Damit ist auch das innere Vorbild Luquets näher bestimmt, nämlich als „Sehvorstellung". Die Synthese, von der er spricht, vollzieht sich jedoch nicht an ihm, sondern erst in der Bildgestaltung. Bakušinskij aber stellt selbst fest, daß es dieselbe Vorstellungsweise ist, die in der Bildnerei des Kindes wirkt und die projektive Zeichenweise (s. o.) dieser visuell motorischen Entwicklungsstufe bedingt.

Wenn sich so die Grundbegriffe des russischen und des französischen Forschers sehr wohl in Einklang und z. T. auf den gemeinsamen Nenner der Sehvorstellung bringen lassen, so will mir die Verständigung mit F. Hartlaub ungleich schwerer und nur unvollständig gelingen. Geht er doch bei der Erklärung derselben Tatbestände von ganz anderen Gesichtspunkten aus. Sie sind in dem neuen Titel des hier in Frage kommenden zweiten Kapitels „Schauen und Wissen" angedeutet, das als viertes der ersten Auflage die Überschrift „Zeichen und Gesicht" trug. Unter dem letzteren sollte das lebendige und deutliche, wenn auch nicht immer unveränderte Erinnerungsbild eines bestimmten einheitlichen (individuellen) Eindrucks verstanden werden, unter dem „Zeichen" das allgemeine kindertümliche Schema, dessen Entstehung Hartlaub s. Z. nicht näher zu erklären wußte. Ohne diese Unterscheidung fallen zu lassen, versucht er heute dafür eine Erklärung zu finden und rückt es mehr in den Vordergrund der Betrachtung, aber erweitert zugleich beide Begriffe. Die Zeichen sind ihm darnach Begriffsbilder, deren Ursprung er, gestützt auf Messer und die neuere Gestaltpsychologie, auf die im menschlichen Geiste vorgebildeten geometrischen Grundformen zurückführen zu können glaubt. Ich bin weit entfernt, jede solche Einwirkung auf die anschauliche Vorstellungsbildung des Kleinkindes bestreiten zu wollen, habe sie vielmehr mit dem Begriff des abstrakten Sehens[9]) zur Erklärung der nicht selten entstehenden dreieckigen oder viereckigen Spielarten des menschlichen oder tierischen Umrißschemas in Beziehung gebracht, meine aber wie Luquet, daß die Hauptwurzel des inneren Anschauungsbildes dem erinnerten äußeren Gesichtseindruck entstammt, der unter dem Nebeneinfluß des eignen Körpergefühls auf seine wesentlichen, d. h. für das Kind vor allem bedeutsamen Merkmale, also auf einen Auszug aus der Hauptansicht (bzw. der Sehvorstellung) beschränkt wird. Der motorische Rhythmus aber läßt sich schwerlich für die Entstehung des Schemas, sondern höchstens mit Luquet und Krötzsch für seine Erstarrung und Verschleifung verantwortlich machen. Im Grunde schließt wohl auch Hartlaub die Sehwahrnehmung nicht aus, — warum aber das kindliche Vorstellungsvermögen aus der Fülle der in ihm entstehenden Be-

[9]) Vgl. dazu Cornelius, a. a. O. S. 39 und Wulff, a. a. O. S. 57.





griffsbilder eine Auswahl eben dieser orthoskopischen Ansichten trifft, dafür fehlt bei ihm jeder Erklärungsgrund. Aus der Tiefe des Unterbewußtseins sollen überdies auch Sinnbilder unanschaulicher Begriffe wie die Zeit, das Jahr u. a. Ursymbole auftauchen. Nun, — die Umsetzung des Zeitbewußtseins in räumlichen (linearen) Bewegungsausdruck läßt sich sogar als typische Erscheinung der Kinderzeichnung beobachten, schwerlich jedoch auf der Frühstufe der Schemabildung. Wenn aber das Wachstum der inneren Anschauung ausreicht, um den Ursprung und Fortschritt der kindertümlichen Gestaltung begreiflich zu machen, so brauchen wir dazu weder die an sich wertvollen Erkenntnisse der Psychoanalyse, geschweige denn „das anthroposophische Rohmaterial". Gesteht doch auch Hartlaub zu, daß sie ihren Antrieb nur von der Vorstellung erhalten kann. Durch den Besitz der Begriffsbilder sei aber die kindliche Vorstellungsweise derjenigen des Erwachsenen an Anschaulichkeit allgemein überlegen. Gleichwohl sieht er in der weiteren Entwicklung der Kinderzeichnung einen ausgesprochenen Gegensatz zwischen den Schöpfungen der visuell Begabten und den Leistungen des Durchschnitts. Während die ersteren ihre Begriffsbilder nach ihren Gesichten fortbilden, vollziehe sich die Ausgestaltung derselben bei der Durchschnittsbegabung auf einem ganz anderen Wege. Hier nimmt Hartlaub den von mir geprägten Begriff der „Sehvorstellung" bereitwillig auf, deutet ihn aber mehr oder weniger um. Die summarischen Hauptansichten sättigen sich demgemäß aus der inneren Anschauung als Niederschlag der fortgesetzten Seherfahrung, indem diese Stück für Stück wachgerufen und die einzelnen Teile wieder in Hauptansichten dem Ganzen eingefügt wurden. So entstehe aus dem „kombinierten Wissen" eine Art Bilderschrift, deren Zeichen nicht auf einheitlicher Anschauung beruhen. Gegen diese Auslegung des Begriffs der Sehvorstellung muß ich mich verwahren, obgleich ich selbst schon die Entstehung der gemischten Ansicht aus einem solchen Vorstellungsablauf erklärt habe. Im Grunde bleibt aber Hartlaub damit bei der alten Erklärungsweise der sog. Kinderfehler „aus dem Wissen" stehen. Allein sie reicht bestenfalls für die Zeichnung aus und verkennt, daß es sich bei alledem doch um ein einheitliches inneres Vorbild, nur nicht um ein flächenhaftes, sondern um ein solches von körperhafter Beschaffenheit handelt (s. o.), wie gerade die Kinderfehler beweisen. In der Kinderplastik kommen sie darum bekanntlich niemals vor (es sei denn im primitiven Relief). Hätte Hartlaub, wie Bakušinskij, auch diese berücksichtigt, so wäre gewiß auch ihm die Einheitlichkeit der treibenden Leitvorstellung hier und dort klar geworden, während bei seiner Auffassung der Sehvorstellung es für die bildnerische Gestaltung überhaupt an einer solchen fehlen würde. Wir werden darnach auch zwischen einer rein visuellen (sehr seltenen) und

einer mehr verbreiteten visuell-motorischen Begabung unterscheiden müssen und nicht nur mit Hartlaub zwischen Begabungsgraden innerhalb der ersteren.

Die Entwicklung der Kinderzeichnung versucht Luquet, auf den vorhergehenden Feststellungen fußend, im II. Teil des Buches aus einem einheitlichen Gesichtspunkt zu verstehen, der sich ihm aus der geistigen Grundeinstellung des Kindes zu seiner zeichnerischen Betätigung ergibt. Er bringt diese auf den Oberbegriff des Realismus, der dann für die einzelnen Entwicklungsstufen einer unterschiedlichen Begrenzung und Bestimmung unterworfen wird. Die Gestaltungsabsicht soll demnach, abgesehen von dem ornamentalen Zeichnen, durchweg eine gewollt realistische, d. h. darstellerische sein. Soweit die wesentlichen oder nebensächlichen Merkmale des Gegenstandes Beachtung finden und die innere Anschauung bestimmen, gelangen sie zur Wiedergabe. Das Erzeugnis wird von der Selbstkritik auf seine Vollständigkeit und Ähnlichkeit hin beurteilt. Auf der Vorstufe wird das absichtslos entstandene Gebilde erst darnach gedeutet, ausgestaltet und wiederholt. So läßt sich hier nur von einem zufälligen Realismus (réalisme fortuit) sprechen. Aber auch das reine Schema der Frühstufe will Luquet weder als ein Sinnbild (symbole) noch als eine idealisierende (verschönernde) Umbildung des inneren Vorbildes angesehen wissen, sondern als sein Abbild. Vielmehr beruhe die Unvollkommenheit dieser Darstellungsweise nur auf motorischen oder psychischen Hemmungen, was uns berechtige, darin einen verfehlten (d. h. unzulänglichen) Realismus (réalisme manqué) zu erblicken. Aus dem Unvermögen der Bewegungslenkung der Hand (bzw. dem rhythmischen Automatismus) allein wird man freilich den Ursprung geometrischer Formen kaum erklären können (s. o.). Gelten lassen kann man hingegen die Annahme, daß bei der Entfaltung des Schemas die „Zerstückelung der Vorstellung“, wie schon K. Bühler aussprach, eine wesentliche Rolle spielt. Wenn aber Luquet die unvollständige Zusammensetzung, die unrichtige Anordnung und die fehlerhaften Größenverhältnisse der Teile, ihren fehlenden Zusammenhang (z. B. zwischen Kopf und Hut oder Reiter und Roß), den Mangel räumlicher Beziehungen und die sog. Röntgenbilder insgesamt darauf zurückführt, so sind das doch sehr verschiedene Auswirkungen der inneren Anschauung und ist mit ihrer Zusammenfassung unter einem Allgemeinbegriff nicht viel gewonnen. Da aber mehrere dieser sog. Kinderfehler auch auf der folgenden Reifestufe fortleben, wird eine klare Abgrenzung zwischen beiden Stufen ebensowenig ersichtlich wie die Bedeutung des Altersunterschiedes, der in der Auswahl der Belege in der Tat unberücksichtigt bleibt, für den Fortschritt. Luquet begründet denselben mit der wachsenden Fähigkeit zur Synthese und erblickt in der typischen Gestaltung der ausgereiften Kin-

derzeichnung einen verstandesmäßigen Realismus (réalisme intellectuel), der auf der bereicherten Seherfahrung beruht. Gleichwohl ist es nicht ein optischer, sondern ein „vorstelliger" Realismus (wie man ihn mit einem von H. Schäfer geprägten Ausdruck bezeichnen kann). Seine Hauptforderung sei die Vollständigkeit der Darstellung. Demzufolge enthalte sie auch solche Einzelheiten, welche in unmittelbarer oder einheitlicher Anschauung unsichtbar sind, so z. B. die Wurzeln der Pflanzen, — die also aus dem Wissen herrühren. Alle Arten der oben erwähnten Röntgenbilder werden hier einbezogen. Ein weiteres Wesensmerkmal dieser Vorstellungsweise bestehe in der strengen Absonderung der Teile voneinander (z. B. von Haaren, Wangen u. dgl.). Zur Erklärung mehrerer anderer Tatbestände nimmt Luquet aber noch den Wechsel des Standpunkts dem Gegenstande gegenüber, bzw. die Vereinigung verschiedener Standpunkte (mélange des points de vue), aus der die zusammengesetzte Seherfahrung gewonnen sei, in Anspruch. Dahin gehört die Darstellung von Geräten, z. B. des Wagens, aber auch von Tieren in Aufsicht (oder Grundriß) mit Anstückung der Räder oder Beine nach entgegengesetzten Seiten, ferner die Wiedergabe der Nebenseiten des Hauses, sodann das Umklappen (rabattement) der Dinge bei ihrer Gegenüberstellung, auf das bei der Erörterung der Raumgestaltung zurückzukommen sein wird, also alles, was sich unter den Begriff der freien kindertümlichen Werkzeichnung bringen läßt. Schließlich wird auch die gemischte Ansicht der Lebewesen daraus erklärt. So trifft Luquets intellektueller Realismus mehr oder weniger mit Hartlaubs Erklärungsweise aus dem Wissen zusammen, nur fehlt ihm die Voraussetzung der einheitlichen Sehvorstellung und ihrer Ausbreitung oder Abrollung auf der Fläche gänzlich. Er rechnet wie Bakušinskij nur mit der visuell-motorischen Erfahrung als Erkenntnisquelle, d. h. als zeitlichem Vorstellungsablauf und nicht mit der Sehvorstellung als raumzeitlicher Einheit der inneren Anschauung. Der vorstellige Realismus soll dann frühestens etwa vom 8./9. Lebensjahr an allmählich in den visuellen (réalisme visuel) übergehen, der die Vorstellungsweise des Erwachsenen bestimmt. Doch wirke der erstere nicht nur im späteren Kindesalter, sondern selbst bei diesen mangels künstlerischer Schulung oft noch nach. Die Entfaltung der neuen Anschauungsweise aber wird von Luquet nicht mehr eingehend verfolgt.

Wir müssen uns wieder Bakušinskij zuwenden, wenn wir darüber Aufschluß erhalten wollen. Nach den Ergebnissen seiner Beobachtungen umfaßt die Entwicklungsstufe der rein visuellen Einstellung zur Umwelt die zweite Hälfte der Kindheit und das eigentliche Jugendalter (der Geschlechtsreifung). Entscheidend für den Umschwung ist schon das halbwüchsige Alter, dessen Anfang zwischen das 10. und 12. Lebensjahr und dessen Abschluß in das 14. bis 15. fällt und für das die russische

Sprache ein eignes Wort besitzt. Für den Aufbau des Zeichenunterrichts werden daraus wichtige Folgerungen zu ziehen sein, — keineswegs zugunsten der heute vorherrschenden Bestrebungen. Bakušinskij stellt fest, daß auf dieser Altersstufe die bewußte Betrachtung der Außenwelt beginnt und eine Gleichgewichtsstörung in den Seelenkräften und infolgedessen in dem Selbstvertrauen des Kindes zu seiner zeichnerischen Betätigung hervorruft. Mit der Erkenntnis des eignen Unvermögens geht die Fähigkeit und der Drang zu schöpferischer Gestaltung der Mehrzahl verloren, — manchmal für immer. Die Vorstellungen des Halbwüchslings haften an der gegenständlichen Erfahrung. Was darüber hinausgeht, findet keinen lebendigen Ausdruck mehr. Dagegen zeigt sich bei beiden Geschlechtern eine wachsende Neigung zum Nachbilden (Kopieren). Erst im Jugendalter erwachen mit dem Willen, sich gegen die Umwelt durchzusetzen, die schöpferischen Seelenkräfte wieder und verbinden sich mit der durch die Erfahrung geklärten und gereiften Auffassung. Zugleich aber scheiden sich die Geister. Bei der Mehrzahl gewinnt die Gestaltung einen vorwiegend rationalen Zug, der mehr auf das Technische und Konstruktive gerichtet ist. Dagegen führt das Übergewicht emotionaler Kräfte zu höherer künstlerischer Betätigung. Für beide Richtungen ist die Wandlung der Anschauungsweise von entscheidender Bedeutung, wenn sie auch am deutlichsten in der Veränderung der räumlichen Bildgestaltung (s. u.) zutage tritt. Die haptische (bzw. motorische) Auffassung der körperhaften Sehdinge wird nach Bakušinskij durch das Erstarken der Seherfahrung entbehrlich, weil ihre optische Erscheinungsweise nunmehr über Volumen und Form sichere Auskunft gibt. Ihren anschaulichen Ausdruck findet diese mit Hilfe der zeichnerischen Verkürzung. Das bedeutet aber nichts anderes als den Übergang zur „ausdehnungsveränderlichen“ Vorstellungsweise (Britsch). In meine Grundbegriffe übersetzt, besagt es, daß die Sehvorstellung eine solche Klarheit gewonnen hat, daß die vorstellungsmäßige Zurückführung der „verschobenen Sehform“ auf das orthoskopische Erinnerungsbild keine Schwierigkeiten mehr bereitet, während bekanntlich im frühen Kindesalter Verkürzungen vielfach gar nicht verstanden werden. Zur vollen Auswirkung kommt dieser Vorstellungswandel allerdings noch nicht in der Zeichnung des Halbwüchslings, sondern erst in der des Jugendlichen. Das geht auch aus Bakušinskijs Feststellungen hervor. Er führt ganz mit Recht aus, daß die Ausbildung von Schrägansichten im halbwüchsigen Alter bei den regelmäßigen geradflächigen Körpern (wie dem Hause u. a. m.) beginnt und teilt die Ergebnisse einer überaus aufschlußreichen Versuchsfolge der Darstellung des Würfels mit. Ohne sie hier im einzelnen zu verfolgen, sei hervorgehoben, daß sie bei den verschiedenartigen Bemühungen, die werkzeichnungsmäßige Auffassung in die einheitliche

optische (bzw. perspektivische) umzubiegen, öfters die sog. umgekehrte Perspektive (Divergenz) der verkürzten Seitenkanten in Erscheinung treten ließ[10]). Demselben Vorstellungswandel werden alsbald auch krummflächige stereometrische Körper wie der Zylinder unterworfen, bei den Lebensformen scheint er hingegen auszubleiben. Haben doch schon Kerschensteiner u. a. Forscher festgestellt, daß das Kind bis zum 13./14. Lebensjahr nur die (orthoskopischen) Uransichten in „erscheinungsmäßiger" Gestaltung fortbildet und über schwache Ansätze der Verkürzung (z. B. der Füße) nicht hinauskommt. Es ist daher verständlich, daß Bakušinskij an ihnen eben nur den Fortschritt von der typischen (bzw. schematischen) zur individuellen Gestaltbildung erörtert. Ergänzend kann aber darauf hingewiesen werden, daß die auf dieser Entwicklungsstufe erfolgende Beseitigung der gemischten Ansicht der Menschengestalt als Veranschaulichung der Sehvorstellung durchaus dem Verzicht auf die freie kindertümliche Werkzeichnung bei den regelmäßigen Körpern entspricht. Der Grund liegt beidemal in dem augenfälligen Widerspruch solcher Darstellungsweise zu der Einhaltung des festen Standpunkts der rein visuellen Anschauung dem äußeren oder inneren Vorbilde gegenüber.

Für die vollplastische Gestaltung wäre hingegen hervorzuheben, daß die Sehvorstellung nach wie vor die Grundvoraussetzung ihrer Mehransichtigkeit bleibt. Nur so erklärt sich ungezwungen die auf dieser Stufe erfolgende räumliche (dreidimensionale) Entfaltung des Gebildes, während Bakušinskij sie nur als eine Durchbrechung der beiden in der von ihm anerkannten Hildebrandschen Reliefanschauung gegebenen Grenzflächen der Raumschicht ansehen kann. Zu Recht bestehen bleibt trotzdem die von ihm beobachtete Gesetzmäßigkeit der Abfolge, wie auch ich sie an einer Sonderentwicklung teilweise bis zur Altersgrenze des Halbwüchsigen verfolgen konnte, nach der sich zuerst die Glieder, dann der Kopf aus dem statischen (frontalen) Aufbau der Menschengestalt lösen und zuletzt der Rumpf und mit ihm die Körperachse aus der Vertikale verschoben wird. Damit wird die dynamische Gestaltung, d. h. die Bewegungsdarstellung, erreicht. Es ist auch zweifellos zutreffend, wenn Bakušinskij die illusionistische oder, wie ich hier sagen möchte, die ausdehnungsveränderliche Seh- und Vorstellungsweise als Voraussetzung dieses Ablaufs hinstellt. Hinzuzufügen wäre nur, daß sie sich mit einem außerordentlich lebendigen Einfühlungsvermögen in die Körperhaltung vereinigen muß, damit eine höhere, wahrhaft künstlerische bildnerische Betätigung im Jugendalter daraus hervorgehen kann. Daß solche Leistungen bei der Durchschnittsbegabung, die doch meist über mehr oder weniger hinreichend klare Sehvorstellungen verfügt, vielleicht noch seltener

[10]) Einen Beleg dafür konnte auch ich a. a. O. S. 142 u. Abb. 126 feststellen.





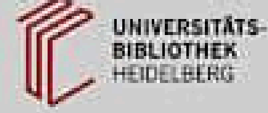
vorkommen als gleichwertige zeichnerische, dürfte eben hauptsächlich auf dem Mangel eines so feinen Körpergefühls beruhen.

Es liegt auf der Hand, daß die rein visuelle Vorstellungsweise auf die einansichtige Reliefgestaltung eine stärkere Rückwirkung üben muß, da die Zeichnung dem Relief seine Gestaltungsgesetze vorschreibt[11]). Auf dieser Entwicklungsstufe hat das, wie Bakušinskij ausführt, zunächst zur Folge, daß sich die Profilsilhouette gegen die frontale und gemischte Ansicht durchsetzt, des weiteren aber, daß die anfangs nur zwischen den beiden Grenzflächen parallel zu ihnen sich entfaltende Bewegung nach vorn die Bildebene durchbricht, nach hinten aber durch illusionistische (perspektivische) Gestaltung der Grundebene in den Bildraum eingeht. Hand in Hand damit gewinnt das Helldunkel an Bedeutung für den optischen Aufbau der Form bis zur Unterwerfung, Zersetzung und schließlich sogar malerischen Auflösung der Masse. Damit sind in der Tat alle Gestaltungsmöglichkeiten des Reliefs summarisch umschrieben. In der künstlerischen Betätigung des Halbwüchsigen und des Jugendlichen finden sie freilich im allgemeinen keine Verwirklichung. Bakušinskij, der das ausdrücklich feststellt, begründet diesen Ablauf vielmehr auf Selbstbeobachtung seines eignen frühesten Schaffens. Ich möchte jedoch zum mindesten in Frage stellen, ob diese bis zur äußersten Möglichkeit impressionistischer Reliefgestaltung ausgereift wäre, wenn es sich nicht in einer die letzten malerischen Illusionswirkungen anstrebenden und erzwingenden künstlerischen Umwelt abgespielt hätte. Daß aber einzelne von diesen Errungenschaften optischer Reliefgestaltung (wie die Verkürzung) sogar schon dem halbwüchsigen Alter in Ausnahmefällen hoher Sonderbegabung erreichbar sind, konnte ich selbst (a. a. O. S. 278 f.) in einem Falle feststellen. Wo das Relief im Kunstunterricht gepflegt wird, mögen sich solche Gegenbeispiele, auf die sich auch Bakušinskij beruft, wohl vermehren lassen.

In der Erklärung der Tatbestände der zeichnerischen und bildnerischen Entwicklung hat sich somit eine fast durchgängige Übereinstimmung zwischen Bakušinskijs und meiner unabhängig voneinander erarbeiteten Auffassung der Vorgänge der inneren und äußeren Gestaltung ergeben. Denn daß auf der letzten das Jugendalter mit einschließenden Entwicklungsstufe die (ausdehnungsveränderliche) Sehform in der Zeichnung und Reliefgestaltung die Führung gewinnt, habe auch ich nie verkannt. Was aber Bakušinskij die visuell-motorische Einstellung nennt, ist im Grunde nichts anderes, als was ich unter dem Begriff der Sehvorstellung verstehe, nur nehme ich eine auf fester funktioneller Verflechtung des motorischen mit dem sensorischen Gedächtnis beruhende Vorstellungsbildung



[11]) Wulff, Grundlinien u. krit. Erört. usw. S. 43 f. u. Zeitschr. f. Ästh. 1922. S. 93 f.



an, während er beide Kräfte gewissermaßen erst während der Gestaltung nur ineinandergreifen läßt. Dazu ist er anscheinend durch Hildebrands Begriff der Reliefanschauung verführt worden, dessen Unzulänglichkeit für die Erklärung der rundplastischen Gestaltung längst sowohl durch kunsttheoretische Überlegung wie durch entgegenstehende künstlerische Selbstzeugnisse erwiesen ist[12]). Sobald man aber die von mir vertretene polare Spaltung der inneren Anschauung in zwei verschiedene Vorstellungsweisen und eine zwischen ihnen bestehende und immer wieder zugunsten der einen oder der anderen sich ausgleichende Spannung anerkennt, findet jede Art der Gestaltung der Sehdinge eine widerspruchslose Deutung und erhellt sich auch jener dunkle funktionelle Zusammenhang, von dem Bakušinskij gelegentlich spricht. Wie steht es jedoch mit der Veranschaulichung der Raumvorstellung, die wir bisher — mit bewußter Absicht von meiner Seite — noch nicht in die Betrachtung einbezogen haben, — um diese nicht zu verwickeln? Kommen wir auch zur Erklärung der Tatsachen der kindertümlichen Raumdarstellung mit dieser Polarität der inneren Anschauung aus?

Weder Luquet noch Hartlaub gibt eine zureichende und durchaus einleuchtende Aufklärung dieser Tatbestände aus der Sinneserfahrung. Bei beiden Forschern ist es wieder im wesentlichen der Grundbegriff des Wissens (bzw. der réalisme intellectuel), der alle Rätsel lösen soll. Aus diesem heraus verwandelt sich bei dem letztgenannten das Hintereinander der Dinge in ein Nebeneinander und Übereinander der Begriffsbilder. Wenn es aber nur eine „Art des Aufzählens" wäre, wie kommt es dann, daß die kindertümliche Raumgestaltung nicht eine willkürliche (oder rein zeitliche) Folge darbietet, sondern immer irgendwie, wenn auch in verschiedener Weise, die Lagebeziehungen spiegelt? Hier genügt doch nicht die negative Feststellung, daß dabei kein fester Standpunkt eingehalten wird. Luquet geht diesen räumlichen Beziehungen wenigstens nach, indem er sie in der Hauptsache als Veranschaulichung der Ausdehnung durch den Grundriß gewissermaßen wie etwas Selbstverständliches anerkennt und die Verteilung der Einzelkörper in oder um denselben mittels des Umklappens (rabattement) nach verschiedenen Richtungen und sogar, wie in dem hübschen Beispiel der Zirkusdarstellung in radialer Anordnung (der Zuschauer), mit dem Wechsel des Standpunkts begründet. Diese Erklärung wendet er dann auch auf die Verquickung von Grundriß und Aufriß als einen Sonderfall an. Allein eine wirklich befriedigende Deutung können alle diese Erscheinungen doch erst finden, wenn wir die auf der Sinneserfahrung beruhende Vorstellungsbildung des Kindes und ihre Wandlungen begriffen haben. Dazu

[12]) A. Schmarsow, Beitr. z. Ästh. d. bild. K. 1896, III, S. 63 ff. u. 184 ff. sowie Bosselt, a. a. O. S. 78 ff. und Wulff, a. a. O. S. 93 f.

verhilft uns erst ihre fortgesetzte Beobachtung durch Bakušinskij. Die besondere Bedeutung seiner Feststellungen liegt darin, daß sie nicht nur auf den theoretischen Forschungsergebnissen der neueren Kinderpsychologie, sondern zugleich auf einem wohl einzigartigen und nur aus seiner starken künstlerischen Sinnesbegabung erklärlichen Erinnerungsvermögen des russischen Kunsttheoretikers für die eigne kindliche Vorstellungsweise fußen. Für die Vorstufe der motorisch-visuellen Einstellung zur Umwelt gilt, was ja schon seit denUntersuchungen von W. Stern feststeht, daß ihre räumliche Auffassung innerhalb des Naheraumes von den Tasterfahrungen ihren Ausgang nimmt und sich mit der Eigenbewegung des Kleinkindes erweitert. Sie besteht demzufolge aus einer Vielheit von Räumlichkeiten, da der Raum auf dieser Bewußtseinsstufe nur als ein zugehöriger Behälter körperhafter Dinge aufgefaßt werden kann. Aber auch auf der nächsten visuell-motorischen Entwicklungsstufe hat der Tast- und Bewegungssinn zuerst noch die Oberhand und bleiben die Gesichtsbilder nur Begleiteindrücke, deren Einfluß erst langsam wächst. So erscheinen bekannte Sehdinge der Vorstellung trotz verschiedener Entfernung als gleich groß (bzw. unverändert), weil die optische Größenabnahme dem Kinde ebensowenig bewußt wird wie die Verschiebung der (orthoskopischen) Erinnerungsbilder bei der Gestaltauffassung. Bei unbekannten, — aber unter besonderen Voraussetzungen, wie mangelnder Entfernungsschätzung, treten auch bei bekannten Gegenständen Größentäuschungen ein. Bakušinskij belegt das mit einer lebhaften Kindheitserinnerung an eine Flußfahrt, bei der ihm die Häuser und Herden auf beiden Ufern in Spielzeuggröße erschienen. Die Vereinheitlichung der Raumeindrücke beginnt erst etwa von dem vierten Lebensjahr an mit Hilfe der Gesichtserfahrung und ihrer Lokalzeichen (Konvergenz und Akkomodation) für die Abstände vom Subjekt, aber noch im Sinne einer Mehrheit ineinander geschachtelter Hohlräume (Bett, Zimmer, Haus). Sie vollzieht sich auf doppeltem Wege. Der eine ist der eben angedeutete des in Beziehung-Setzens verschiedener den ohne sie unvorstellbaren (passiven) Raum erfüllender Gegenstände zueinander, der zweite führt zur Gestaltung des eignen (aktiven) Lebensraumes durch vorwiegend haptisch-motorische Betätigung von dem ursprünglichen Nahe- (bzw. Tast-) raum ausgehend. Dieser Weg ist der langsamere, wie die Vorliebe des Kindes (und Primitiven) für kleine Räume beweist. So bildet sich nach Bakušinskij etwa bis zum 6./7. Lebensjahr die Vorstellung des einheitlichen (bzw. zusammenhängenden), aber nicht von einem Standpunkt gesehenen, in sich gegliederten Umraumes. Der Fernraum hingegen erscheint noch als Fläche, und was hinter ihm liegt, ganz nebelhaft. Diese Vorstellungsbildung wird wiederum durch das Selbstzeugnis der eignen Kindheit bekräftigt.

Zu einem in allem wesentlichen übereinstimmenden Ergebnis bin auch ich auf Grund psychologischer Untersuchungen (von Segal u. a.) sowie durch einfühlende Deutung der Raumdarstellung der Kinderzeichnung und der Kunst der Primitiven gelangt und habe für diese Vorstellungsweise den Wortbegriff der „negativen (räumlichen)" im Gegensatz zur „positiven (körperhaften) Sehvorstellung" in Vorschlag gebracht[13]). Es erhellt aus Bakušinskijs Feststellung, daß wir es hier wie dort (s. o.) mit einer fortschreitenden Strukturbildung, d. h. Verflechtung der verschiedenartigen Sinneserfahrung zu tun haben. Läßt sich der endgültige Tatbestand vom psychologischen Gesichtspunkt in den Satz fassen, daß sich der subjektive Gesichtsraum in dem objektiven (bzw. gegebenen) Tast- und Bewegungsraum herumdreht (Mach)[14]), so lautet freilich die Aussage des naiven Ichbewußtsein geradezu umgekehrt, — nämlich, daß uns ein objektiv sichtbarer Raum rings umgibt, in dem wir uns herumdrehen und bewegen können. In diesem Vorstellungsraum spielt sich unsere gesamte Lebensbetätigung ab, und praktisch kommen wir niemals von dieser Vorstellungsweise los. Sie ist so stark, daß ich gewiß nicht der einzige bin, dem es anfangs Mühe gekostet haben wird, die Richtigkeit des Machschen Satzes einzusehen. Kein Wunder, daß sie auch die künstlerische Raumgestaltung des eigentlichen Kindesalters (etwa bis zum 10./11. Lebensjahr) bestimmt. Eine vollwertige künstlerische Verwirklichung hat sie nur im Panorama gefunden. Das Kind und der Primitive aber sind vor die Aufgabe gestellt und im Glauben befangen, sie auf der Malfläche verwirklichen zu müssen und zu können. Daraus ergeben sich alle Eigentümlichkeiten ihrer Raumdarstellung. Besonders zu berücksichtigen ist dabei aber der Umstand, daß dieser Vorstellungsraum zwar ringsum eine verrückbare Begrenzung je nach den Abständen der ihn erfüllenden oder sperrenden Sehdinge hat, außerdem jedoch in der Standebene eine unmittelbar mit dem Subjekt verbundene und ihm sowohl haptisch wie optisch gegebene Grenzfläche, von der es sich nur ausnahmsweise lösen und die es kaum aus dem Gesicht verlieren kann. So glaube ich wieder die Beobachtungen von Bakušinskij ergänzen und unter dem einheitlichen Grundbegriff der räumlichen (negativen) Sehvorstellung zusammenfassen zu können.

Diese von beiden Sinnesgebieten her sich zwangsläufig im Ichbewußtsein entfaltende Vorstellungsbildung spiegelt sich, wenn wir seiner weiteren Betrachtung folgen, in einer doppelten, erst allmählich zusammenlaufenden Entwicklungslinie der frühesten Bautätigkeit des Kindes. Sie beginnt einerseits als Eroberung des passiven Raumes mit der Reihung

[13]) Wulff, Die Kunst des Kindes, S. 50 f.

[14]) E. Mach, Die Analyse der Empfindungen. 5. Aufl. Jena 1906, S. 114 f. und E. Troß, Das Raumproblem in d. bild. Kunst. München 1922.

der Bausteine in verschiedener Richtung und ihrem Zusammenschluß zur Umgrenzung der Grundfläche, — also gewissermaßen mit der Plangestaltung. Daneben entstehen aber bereits ganz kleine Hohlräume von einfachster Zusammensetzung, zumal im Zusammenhange des Spieles, — gleichsam Abbilder des engen aktiven Lebensraumes. Sodann beginnt in Fortbildung des ersten Verfahrens die Aufrichtung von Wänden, hauptsächlich symmetrischer Fronten, dann aber auch paralleler Mauern. So entstehen immer größere und allmählich gegliederte Raumgebilde entweder in rhythmischer Wiederholung oder in symmetrischem Zusammenschluß mit dekorativer Ausgestaltung der Fassade, besonders in ihrer Krönung, die dann oft schon eine Zweckbedeutung annehmen. Da mit solchem Fortschritt, wie Bakušinskij hervorhebt, auch das Verständnis für Stütze und Last erwacht, dürfen in diesen Anfängen kindertümlicher Baugestaltung ganz wie bei der Plastik (s. o.) bereits die Grundkräfte aller Baugestaltung, — das raumgestaltende (bzw. umschließende) tektonische und das aufbauende struktive Prinzip erkennen[15]).

Noch deutlicher als in der baulichen Betätigung des Kindes offenbart sich die Auswirkung der räumlichen Sehvorstellung in der zeichnerischen. Das erhellt aus der überaus lehrreichen Erörterung derselben bei Bakušinskij. Wenn ich ihm auch in einzelnen Annahmen nicht völlig zustimmen kann, so bekenne ich doch gern, daß mir erst durch seine Deutung der Tatsachen der in der Kinderzeichnung gespiegelte Vorstellungsablauf völlig verständlich geworden ist. Die vorher bedeutungslose Malfläche wird nach ihr auf der visuell-motorischen Entwicklungsstufe zum erfüllten (also passiven) Raum, in dem zuerst die Richtungen veranschaulicht werden, und zwar durch Wiedergabe der Ausdehnung z. B. von Feldern, Gewässern und Wegen im Grundriß, während die Gegenstände von verschiedenem Standpunkt dargestellt (bzw. umgeklappt) werden. Nicht zustimmen kann ich nur der Behauptung, daß ihre Standfläche gar nicht vorgestellt werde. Vielmehr erscheint es mir als selbstverständliche Voraussetzung solcher Darstellungsweise, daß sie für den Zeichner in der Papierfläche wie in der Sehvorstellung (s. o.) als ausgedehnte nur durch die Blattränder begrenzte Ebene gegeben ist, da er sonst gar nicht darauf kommen würde, jene gerichteten Teilflächen derselben darzustellen. Wohl aber ist sie gewissermaßen noch von dem leeren Umraum nicht gesondert, was wohl auch für die motorisch-visuelle Vorstufe im Gegensatz zu der (von B. geteilten) Kerschensteinerschen Annahme der Raumlosigkeit der frühesten Zeichnungen schon vorauszusetzen ist. Die vermeintliche anfängliche Regellosigkeit der Verteilung der Sehdinge, von der Bakušinskij spricht, erklärt sich nur unter dieser Voraussetzung eines über

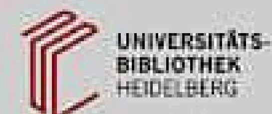
[15]) Wulff, Grundlinien u. krit. Erört. usw., S. 47 f. u. 50 f.

der Standebene liegenden Umraumes, in dem sich die Vorstellung des Zeichners frei bewegen kann[16]). Deshalb werden sie alsbald zu den besagten Teilflächen und ihren Richtungen in Beziehung gesetzt, d. h. je nachdem umgeklappt. Sie werden nämlich in verschiedener, oft gegenständiger und sogar radialer Anordnung auf die Ränder der Grundrisse verteilt. Aber Bakušinskij behält durchaus Recht darin, daß sie zugleich oft oder gar meist dem Zeichner vertikal gegenübergestellt werden, indem das Papier gedreht und manchmal nach seiner Beobachtung sogar umwandelt wird. Das Umklappen ist folglich nur ein scheinbares und kommt dem zeichnenden Kinde gar nicht zum Bewußtsein.

Der nächste Schritt erfolgt nach Bakušinskijs einleuchtender Deutung unter dem Einfluß der Zeitvorstellung und besteht darin, daß sämtliche Träger einer Handlung in solcher, durch ihren zeitlichen Ablauf bedingten Reihung, d. h. vertikal zum Zeichner und Beschauer, dargestellt und alsbald durch eine Standlinie visuell zusammengefaßt werden. Nunmehr richten sich aber auch Häuser, Geräte und Bäume durchweg auf, während Bodenstücke noch in der Aufsicht von oben verbleiben. Die Einführung der Standlinie und die Entstehung der „linearen" Darstellungsweise des „Frieses" ist also von größter Tragweite für das wachsende Übergewicht der visuellen Einstellung zum Tiefenraum. Zwar findet eine mannigfaltige Verquickung desselben mit der in Aufsicht wiedergegebenen Standfläche statt, andrerseits aber entstehen entweder unter der fortwirkenden Anregung des Zeitbewußtseins durch seine Vervielfältigung Streifenbilder oder das sog. Raumschema, das Bakušinskij in völlig überzeugender Weise zu deuten weiß[17]). Darnach sind Himmels- und Bodenstreifen desselben über und unter dem mehr oder weniger leeren mittleren Tiefenraum gewissermaßen als horizontaler (bzw. vorstellungsmäßig umzuklappender) oberer und unterer Abschluß des letzteren aufzufassen. Dem läßt sich allerdings entgegenhalten, daß im einfachsten Raumschema der Bodenstreifen so wenig wie im Friese gegeben ist, sondern die Standlinie allein die untere Raumbegrenzung veranschaulicht. Aber die weitere Entwicklung führt in der Tat zu ihrer Verdoppelung durch Einschaltung eines Bodenstreifens, auf dessen untere und obere Linie die Gestalten u. a. m. aufgesetzt werden. Damit wird nach Bakušinskij wenigstens vielfach zutreffender Auffassung ein vorderer und hinterer Plan hergestellt. Ein fester Standpunkt ihnen gegenüber ist vorerst damit noch nicht gegeben. Es muß jedoch hier m. E. ausdrücklich hervorgehoben werden, daß durch die seitliche Begrenzung des Raumschemas bereits die vorstellungsmäßige Aussonderung eines Raumausschnittes im

[16]) Vgl. dazu meine Ausführungen Die Kunst d. Kindes, S. 26 ff.

[17]) Vgl. meine Ausführungen ebenda S. 27 f.





Sinne des jeweiligen Gesichtsraumes aus der umfassenden räumlichen Sehvorstellung eingeleitet wird. Die Papierfläche wird dadurch schon zur Bildebene. Damit ist ein neuer Anfang gegeben, der die Wandlung der Anschauungsweise im Knabenalter beeinflußt. Wie sich dieselbe innerhalb der noch lange fortlebenden Vogelschau vollzieht, weist Bakušinskij an dem überaus lehrreichen Beispiel der Darstellung des Reigens nach. Während die Gestalten vorher radial um die Kreislinie angeordnet werden, und zwar meist nach außen, manchmal aber auch nach innen gerichtet, d. h. entweder von innen oder mit sich verschiebendem Standpunkt von außen gesehen, wird das Bild nunmehr aus einer Oberhälfte der ersteren Art und einer Unterhälfte der letzteren zusammengesetzt, so daß die Umlegung ihrer Figuren vermieden wird. Die äußersten seitlichen pflegen aber noch immer fast bis zu horizontaler Lage nach außen oder nach innen geneigt zu werden. Die sich daraus ergebenden Widersprüche zum gesuchten einheitlichen Anschauungsbilde führen oft zu gänzlichem Verzicht auf solche Vorwürfe. Sehr schwer entschließt sich der Halbwüchsling anfangs, auch Bäume der Umgebung eines noch von oben gesehenen Teiches aufzurichten. Vielmehr erfolgt die Reihung der Gebilde noch meist nach den verschiedenen Blickrichtungen. Regelmäßige Körper werden hingegen schließlich von einheitlichem, aber sehr hohem seitlichem Standpunkt wiedergegeben. Überwunden wird die Vogelschau erst, indem die obere Standlinie des Streifenbildes (bzw. Frieses oder Raumschemas) hinaufrückt und als Horizont aufgefaßt wird, in dem Erde und Himmel zusammenkommen. In Wahrheit bedeutet das freilich doch ihre Ersetzung durch das Raumschema. Oder es findet eine gegenseitige Durchdringung beider Darstellungsweisen (auf dem Wege der Zusammenfassung mehrerer Streifenbilder unter hohem Horizont) statt, was auch der russische Forscher offenbar anerkennt, wenn er von der Zerlegung des Bildraumes in drei Pläne spricht, die Vordergrund, Raumtiefe und Raumabschluß bezeichnen. Dabei fehlt noch meist die perspektivische Verjüngung der Grundrisse sowie die optische Größenabnahme der Sehdinge.

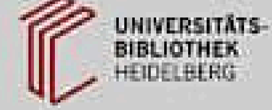
Erst gegen Ausgang des halbwüchsigen Alters erfolgt schließlich die Erweiterung des Vorstellungsraumes durch die erstarkende visuelle Vorstellungsbildung bis an die Grenze des Himmelsgewölbes, wenngleich er nach Bakušinskij noch immer ohne Füllung (d. h. als rein mathematischer) unvorstellbar bleibt, gleichzeitig aber die Aussonderung des von festem Standpunkt als Licht- und Luftraum gesehenen Gesichtsraumes aus demselben (bzw. aus der m. E. schon erheblich früher sich erweiternden anschaulichen räumlichen Sehvorstellung). In diesem Raumausschnitt werden die Dinge nicht mehr in ihrer Vereinzelung, sondern in ihren Lagebeziehungen zum Auge aufgefaßt sowie in ihren scheinbaren

Größenverhältnissen, deren Netzhautbilder jetzt zum Bewußtsein kommen und die haptische Nachprüfung überflüssig machen. Das ist die Grundvoraussetzung der zeichnerischen Raumwiedergabe auf der Übergangsstufe und im nachfolgenden Jugendalter. Doch wird der Raum nicht mit unbewegtem Auge gesehen, wodurch der Horizont eine leichte Krümmung annimmt. Die Annahme des unbewegten und vollends des einäugigen Sehens der zentralperspektivischen Konstruktion bedeutet eine theoretische Vereinfachung des natürlichen Sehens. Das sind hochwichtige Feststellungen von Bakušinskij, die sich mehr oder weniger mit den schon von G. Hauck allerdings anders begründeten Beobachtungen decken[18]). Der Halbwüchsling und Jugendliche befolgt unbewußt die natürliche Sehweise und berichtigt die vermeintlichen Fehler nur unter dem Einfluß theoretischer Belehrung oder der Bildanschauung. Die optische Vereinheitlichung des Bildraumes wird allmählich durch verschiedene neue Ausdrucksmittel erreicht. Der Zurückschiebung des hinteren Planes dient vor allem die Figurenverkleinerung, doch bleibt sie lange mit den Fehlern mangelhafter Folgerichtigkeit behaftet und dem Flächenzwange unterworfen, indem (wie von Hogarth bewußt zur Erzielung komischer Wirkung) nähere und entferntere Dinge miteinander in Berührung gebracht werden. Der vertikale Aufbau in drei Plänen wird der Perspektive zuerst durch Verkürzung (bzw. Verjüngung) der Grundrisse unterworfen, anfangs jedoch noch unter sehr hohem Winkel. Hand in Hand damit fangen die horizontalen Tiefenlinien an, dem Horizont zuzustreben. Die dabei nicht selten eintretende Umkehrung der perspektivischen Konvergenz erklärt Bakušinskij aus der Nachwirkung der vorstellungsmäßigen Gestaltung vom Raumzentrum statt von Standpunkt des Beschauers (d. h. also aus der Sehvorstellung), indem er seinen früheren Widerspruch gegen diese von mir aufgestellte Erklärung der sog. umgekehrten Perspektive infolge aus einem praktischen Fall[19]) gewonnener neuer Erkenntnis aufgibt oder doch einschränkt. Der Verkürzung der horizontalen folgt diejenige der vertikalen Flächen von einheitlichem Standpunkte aus, der allmählich immer tiefer hinunterrückt, aber niemals werden die Fluchtlinien aus freien Stücken auf einen gemeinsamen Verschwindungspunkt zusammengeführt.

Daß diese gesamte dreistufige Entwicklung einen stetigen und folgerichtigen und in diesem Sinne gesetzmäßigen Wandel der Anschauungsweise darstellt, wie die Kinderkunstforschung schon seit ein paar Jahr-

[18]) G. Hauck, Die subjektive Perspektive, 1883, und Bakušinskij, Die Linearpersp. in d. Kunst u. die visuelle Auffassung des realen Raumes. Moskau 1923. S. Abdr. a. d. Zeitschr. Die Kunst (russisch).

[19]) Er entspricht durchaus dem von mir ebenda S. 170 u. Abb. 155 gebotenen Beispiel.





zehnten annimmt, daran bleibt nach den Ausführungen von Bakušinskij wohl nicht der geringste Zweifel mehr möglich. Als ihr Endergebnis kann man mit den von mir aufgestellten Grundbegriffen den doppelten Verzicht auf die volle Verwirklichung sowohl der körperhaften (positiven) als auch der räumlichen (negativen) Sehvorstellung in der Fläche bezeichnen. Während jede dieser Vorstellungsweisen einen (unbewußten) Zeitablauf enthält, der in der Zeichnung seinen Niederschlag hinterläßt, findet fortan die Beschränkung auf das reine einmalige (bzw. zeitlose) Gesichtsbild statt. An der Schwelle der Jugend begnügt sich das zeichnende Kind einerseits mit der erscheinungsmäßigen Ausgestaltung der Hauptansichten der Menschen- und Tiergestalt, andrerseits mit einer gewissen optischen Vereinheitlichung des Raumausschnitts von festem Standpunkt. Darüber hinaus führt nur der auf unmittelbare Naturnachbildung und perspektivische Belehrung begründete Lehrgang der Zeichenstunde zu formbezeichnender Körperdarstellung und zur Annäherung an die uns geläufige Bildgestaltung. Daß der Halbwüchsling vorher eher die letztere wenigstens teilweise aufzunehmen vermag als der ersteren gerecht zu werden, wird schon durch den unbewußten Einfluß der fortgesetzten Bildanschauung begreiflich, während das Ausdrucksmittel der Verkürzung nur der bewußten Wirklichkeitsbeobachtung abzugewinnen ist. Bevor aber die höhere Entwicklung einsetzen kann, muß eben die vorhergehende kindertümliche Anschauungsweise durch jenen Doppelverzicht überwunden sein. Allein diese Erkenntnis führt nicht nur zu entscheidenden kunstpädagogischen Folgerungen, auf die erst später zurückzukommen ist, sondern ist auch von grundlegender Bedeutung für die Kunstwissenschaft. Denn die Gestaltung aus der doppelten Sehvorstellung heraus ist nicht nur die des Kindes, sondern auch diejenige aller primitiven Kunst, ja der Begriff der letzteren läßt sich kaum anders begründen als durch diese Parallele[20]). Sie ist schon öfters gezogen und auch von mir in Vorlesungen schon wiederholt verfolgt worden, aber erst von Bakušinskij vollständig durchgeführt worden. Es würde uns jedoch zu weit führen, hier darauf näher einzugehen. Ich kann um so leichter davon absehen, als dieser Abschnitt des Buches bereits in deutscher, allerdings unzureichend unterbauter Ausarbeitung von anderer Seite ohne Nennung des wahren Urhebers der Theorie vorliegt. Aber die Wissenschaft kann ja auch von einem Plagiat[21]) Nutzen ziehen, wenn ihr die Urschrift unzugänglich bleibt.

Außer Betracht bleiben muß hier auch die Darstellung von Bewegung und Handlung, der sowohl Bakušinskij als auch Luquet einen lehr-

[20]) H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. 2. Aufl., Leipzig 1922, S. 87 ff.

[21]) B. Wipper, Die Altersstufen der Kunst. Riga 1929.





reichen Abschnitt gewidmet haben. Das gehört in eine besondere, die bewußte Wiedergabe des Zeitablaufs einschließende Fragestellung, die noch weiterer Klärung bedarf. Zwar wird der Ausdruck, Vorstellungsgehalt und und innere Form des Bildes dadurch bedingt, die Gestaltung im engeren Sinne aber nur mittelbar davon beeinflußt. Zu dieser ist hingegen noch die Farbengebung hinzuzuziehen. Luquet bietet darüber nur allgemeine Feststellungen über die Farbenwahl auf der frühen und mittleren Entwicklungsstufe. Er kommt gleichwohl mit einer beachtenswerten Unterscheidung über die bisherigen Erkenntnisse noch etwas hinaus. Der Fortschritt von dem rein ornamentalen Kolorit (coloris décoratif) des Kleinkindes zur Wiedergabe der Eigenfarbe (coloris réaliste) der Sehdinge erfolgt augenscheinlich unter gesetzmäßiger Berücksichtigung ihrer veränderlichen oder unveränderlichen Färbung. Daher erhält sich die freie dekorative Farbengebung z. B. für die Kleidung, während nicht nur die Lebewesen, sondern auch Himmel und Wasser sehr bald die Lokal-(bezw. Gedächtnis-)farbe annehmen. Ebenso auch bekannte Sachwerte, wie die französische Trikolore. Wenn Luquet als Ausnahme in der Tierdarstellung im Gegensatz zu den Pflanzen eine gewisse Vorliebe für willkürliche dekorative Färbung feststellen zu müssen glaubt, so dürfte das wohl auf einer unberechtigten Verallgemeinerung einzelner Fälle beruhen. Erkennt er doch selbst an, daß in der Farbengebung die individuellen Begabungsrichtungen beträchtlich auseinandergehen. Es handelt sich in solchen Fällen also wohl nur um ein Übergewicht des ornamentalen Gestaltungstriebes über den darstellenden. Die allgemeine Regel bildet jedoch die immer wiederkehrende Vermischung naturalistischer Farbengebung mit dekorativen Zusätzen oder ihre Steigerung zu reinen Farbenwerten (z. B. Gelb oder Rot für Braun). Diese Unterscheidungen des französischen Psychologen behalten neben den Beobachtungen von Bakušinskij ihren Wert, zumal sich die letzteren auf den ersten beiden Entwicklungsstufen mehr auf die Auffassung der Farbe und die Entfaltung des dekorativen Farbensinnes als auf ihren Darstellungswert richten. Andrerseits finden sie durch seine Feststellungen ihre Bestätigung und Erklärung. Die Farbenempfindung steht darnach auf der Vorstufe in engster Beziehung mit der Gegenstandsvorstellung derart, daß die Farbe als ein ihm anhaftendes Merkmal aufgefaßt wird, und zwar unabhängig von der durch die Beleuchtung bewirkten Veränderung, also gewissermaßen in ihrer höchsten Reinheit und Sättigung bei vollem Licht. Somit gilt für bekannte Dinge das Gesetz der Farbbeständigkeit (Constanz). Dagegen wird bei unbekannten die Beleuchtungsfarbe als Veränderung der Eigenfarbe empfunden. Die Nachprüfung dieser Beobachtungen steht der experimentellen Psychologie zu. Als gesichert aber wird man jedenfalls die von Bakušinskij

beobachtete Tatsache anerkennen müssen, daß Mehrfarbigkeit eines bekannten Körpers, z. B. des Würfels, anfangs Verwirrung hervorruft. Er verfolgt die Entfaltung des Farbensinnes sodann in der bildnerischen Betätigung des Kindes und stellt fest, daß es auf der visuell-motorischen Entwicklungsstufe von der anfänglichen einfarbigen Bemalung der Gebilde Hand in Hand mit ihrer plastischen Gliederung (s. o.) zur mehrfarbigen übergeht, die jedoch keineswegs oder doch nur z. T. eine lokalfarbige ist, sondern vor allem die symmetrische Verteilung ein und derselben oder der sogen. Gegenfarben anstrebt. So entsteht nach Bakušinskij zunächst eine Art plastisches Ornament. Dagegen muß ich aus persönlicher Erfahrung einwenden, daß es zweifellos zum mindesten auch eine von dieser allgemeinen Entwicklungsrichtung abweichende Sonderbegabung gibt, die vor allem in der Tierplastik sehr früh die Eigenfarbe berücksichtigt. Gleichwohl stehen die obigen Ergebnisse im Einklange mit der reichen Entfaltung der dekorativen Farbengebung, die der russische Forscher in der gleichzeitigen ornamentalen Gestaltung der Kindheit beobachten konnte. Auch in dieser nimmt das ursprünglich einfarbige (geometrische oder lineare) Ornament bald die Mehrfarbigkeit auf, indem die Grundfarben in rhythmischer Abwechslung oder symmetrischer Anordnung der Gestaltung der gegliederten Fläche dienen. In der Folge wird ihre Kontrastierung und Abwandlung gesteigert, werden die Mischfarben hinzugenommen und die Gegensätze der Tonwerte greller und zarter, dunkler und heller, rauher und glänzender Farben entwickelt. Dagegen wirkt die Aufnahme von gegenständlichen Gebilden zerstörend auf die Flächengestaltung und führt zur Unterordnung der Farbe unter die Gegenstandsvorstellungen. Dadurch verselbständigt sich das Ornament zu einem bloßen Schmuck der Fläche. Das kann wohl nichts anderes bedeuten als die Rückwirkung einer daneben erwachsenden lokalfarbigen Bilddarstellung auf die Ornamentik, wenngleich Bakušinskij deren Entwicklung auf dieser Stufe nicht besonders berücksichtigt. Daß er sie in der Tat voraussetzt, geht aus der späteren Erörterung über die Wandlung der Farbengebung auf der visuellen Entwicklungsstufe des halbwüchsigen Alters hervor. Darnach wird auf dieser der einheitliche Lokalton (bzw. die Eigenfarbe) der Schattierung unterworfen, sei es, daß er über die zuvor in der Schwarzweißzeichnung hergestellte Abstufung der Flächen nach der Beleuchtung gelegt oder die Farbe selbst demgemäß abgetönt wird. Sie tritt damit als Beleuchtungsfarbe in den Dienst der Körperdarstellung, aber ohne Rücksicht auf die Entfernung der hintereinander stehenden Pläne, so daß diese mehr Reliefcharakter annehmen, während die eigentliche Farben- (und Luft-)perspektive im halbwüchsigen Alter nicht erreicht wird. Die letzte, auch sehr seltene Errungenschaft desselben besteht viel-

mehr in der Erkenntnis, daß die Farbe zum Träger von Licht und Schatten werden kann, was wieder zu einer Beschränkung der Mehrfarbigkeit oder gar zur Unterordnung des ganzen Bildraumes unter einen Einheitston führt. Im Jugendalter aber setzt sich diese Entfaltung der illusionistischen Farbengebung mit Berücksichtigung des Raumschattens und der Reflexe fort. So bestätigt Bakušinskij aus seiner Erfahrung nicht nur im wesentlichen die Ergebnisse der spärlichen bisherigen Kinderkunstforschung[22]) über die Wandlung der farbigen Darstellung, sondern erweitert sie auch in dankenswerter Weise.

Es erübrigt, aus der vorhergehenden Klärung der Grundtatsachen der Vorstellungsbildung und des Vorstellungswandels im Kindesalter nunmehr die Folgerungen für die im allgemeinen Kunstunterricht, d. h. in der Hauptsache im Zeichenunterricht der Schule, einzuschlagenden Wege zu ziehen. Er hat eine seit etwa vier Jahrzehnten recht bewegte, mehr oder weniger von den jeweiligen wechselnden Kunstströmungen beeinflußte Geschichte. In der gegenwärtigen Zeitspanne läßt sich die Lage jedoch nicht wohl anders kennzeichnen, als daß die in der hohen Kunst fraglos im Abebben begriffene expressionistische Kunstrichtung im Lehrbetrieb, zumal der höheren Schule, gestützt auf eine halbwissenschaftliche Theoriebildung und zugleich gefördert durch wohlgemeinte, aber unklare völkische sowie staatliche sozialreformerische Bestrebungen, zu einer die breitesten Kreise der Lehrerschaft mit sich fortreißenden Bewegung angeschwollen ist. Ohne die anregende Befruchtung des Zeichenunterrichts von seiten des zeitgenössischen Kunstlebens gänzlich abweisen zu wollen, in dem sich längst wieder eine Gegenströmung geltend macht, kann es da nur erwünscht sein, sich auf die bleibenden und unveränderlichen Grundlagen zeichnerischer und bildnerischer Gestaltung zu besinnen und dem Unterricht nach diesen seine Ziele zu setzen. Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß auch in der Kinderkunstforschung in dieser Hinsicht gewisse Gegensätze bestehen und daß eine vollkommene Einigung in Werturteilen, die hier entscheidend mitsprechen, niemals erzielt werden kann. Gleichwohl soll versucht werden, eine mittlere Linie zu finden, die möglichst jedem wohlbegründeten Standpunkt entspricht. Bei der Auseinandersetzung über diese Fragen scheidet der französische Psychologe aus, da er darauf verzichtet hat, aus seinen Ergebnissen kunstpädagogische Forderungen abzuleiten. Um so stärker tritt unter den bisherigen Wortführern Hartlaub hervor und zu ihnen vor allem Lombardo Radice hinzu[23]).

[22]) Vgl. meine Zusammenfassung derselben ebenda, S. 75 f.

[23]) Vgl. meine Stellungnahme dazu in der Zeitschrift Die Erziehung, 1930, S. 557 ff. („Ein Wort zur Verständigung über den Zeichenunterricht der Schule.")

Hartlaub, der mit seiner immer noch mehr irrationalen Einstellung der herrschenden Richtung des allgemeinen Kunstunterrichts am nächsten steht, geht bei der Zielsetzung von der Feststellung aus, daß aller Fortschritt in der sachlichen Darstellung noch keine künstlerischen, d. h. ästhetischen Werte hervorbringt. Ein solcher entstehe nur, wenn ein Gefühlserlebnis in wahrer und schöner Gestaltung zum Ausdruck kommt, — in der Kinderzeichnung also auch nur, wenn sie ein solches in ausdrucksvollen Gesichten oder Zeichen bewahrt. Das aber gelinge dem Kinde gerade wegen ihrer Einfachheit leichter als in vervollkommneter Darstellungsweise. Ihre Wahrheit erkennt Hartlaub in der Einheitlichkeit ihrer Darstellungsmittel, indem er diesen Begriff der Theorie von G. Britsch entlehnt, ihre Schönheit in der flächenhaften Ordnung ihrer Zeichen und vor allem in der in ihr immer mit der instinktiven Sicherheit der Rasse verwirklichten Farbenharmonie. Er unterscheidet dabei zwischen dem gefühlssombolischen und dem schmückenden Wert der Farbe, sieht aber die künstlerische Leistung nur da, wo beide vereinigt sind. Ihr Darstellungswert bleibt hingegen anscheinend für ihn überhaupt in künstlerischer Hinsicht bedeutungslos. Abgesehen davon, daß m. E. die beiden ersteren Wirkungen schwer zu trennen sind, da der Schmucksinn eben nur von dem Gefühlston der Farbe Gebrauch machen kann, erscheint mir die letztere Voraussetzung abwegig, — da auch Hartlaub dem Illusionismus doch nicht jede künstlerische Wirkung absprechen wird, wo er Träger eines Gefühlserlebnisses ist. Allein die Hauptstreitfrage bleibt auch dann, ob der Zeichenunterricht überhaupt ganz im vollen Sinne des Kunstunterrichts ausschließlich auf die Förderung schöpferischer Gestaltung gerichtet sein soll und auf jede außerkünstlerische Zielsetzung verzichten soll. Hartlaub scheint geneigt, diese Bestrebungen von Kolb, Kornmann u. a. als berechtigt anzuerkennen, wenn er es auch nicht ausspricht und keineswegs ihren Lehrwegen vorbehaltlos folgt.

Zwei Einwände gegen diese einseitige Zielsetzung des sogenannten Kunstunterrichts liegen nahe genug. Daß nicht jede Kinderzeichnung jene künstlerischen Werte bietet, erkennt auch Hartlaub an. Wenn aber die Spitzenführer der expressionistischen Richtung glauben, daß man dem Kinde nur völlige Freiheit in der Entfaltung seiner schöpferischen „Bildkräfte“ geben müsse, damit es in natürlicher Entwicklung zu höheren und wahrhaft künstlerischen Leistungen gelangen könne, so wird das durch die bisherigen Ergebnisse ihrer Lehrweise trotz gegenteiliger Behauptungen keineswegs bestätigt. Es mag wohl mitunter gelingen, die schlummernde Einbildungskraft durch die Aufgabestellung anzuregen, aber das Maß der Ausdrucksfähigkeit wird sich niemals über die individuelle Vorstellungskraft erheben können. Erlernbar ist nur die jeder

Altersstufe erreichbare Gestaltung. Andrerseits aber ist es eine ganz unbegründete Annahme, daß die Fortbildung der letzteren durch bewußte Anschauung die Auswirkung vorhandener Einbildungskraft nachteilig beeinflussen könnte oder gar müsse. Denn die Anschauung bleibt auch die Nährquelle der vorausgesetzten „Bildkräfte", wenn man diese nicht etwa ausschließlich auf ererbte Ursymbole und im Geiste vorgebildete Gestalten zurückführen will. Allein man wird sicherer gehen, wenn man auf den klaren Erkenntnissen wissenschaftlicher Beobachtung des Vorstellungslebens (bzw. der inneren Anschauung) des Kindesalters aufbaut, wie sie uns vor allem Bakušinskij erkennen lehrt. Denn darin sind wir ja alle schon lange einig, daß der Zeichenunterricht an die Kinderleistung anzuknüpfen ist. Die Ansichten gehen nur darüber auseinander, ob er diese mit allen ihren sog. Fehlern sich ganz frei entfalten und sogar als ästhetischen Wert pflegen oder vielmehr die auf jeder Stufe hervortretenden Ansätze zum Fortschritt fördern und ihn dadurch beschleunigen soll, und zwar auch mit dem Ziele rein sachlicher Darstellungsweise.

Es liegt auf der Hand, daß der Umschwung, der sich nach den vorhergehenden Darlegungen in der Vorstellungsweise des halbwüchsigen Alters vollzieht, bei der Entscheidung über beide Möglichkeiten keinesfalls außer Acht gelassen werden darf. Für den gesamten Unterricht bis an die Schwelle der Jugend wird es daher fraglos nicht bei dem „spielenden Lernen" sein Bewenden haben dürfen, in dem auch Hartlaub das Heil der Kunsterziehung erblickt. Daß dem freien Gestalten im Zeichnen, Modellieren, Basteln u. a. m. auf der ersten Stufe der Kindheit (d. h. der visuell-motorischen) weiter Spielraum gewährt sein soll, um die Selbsttätigkeit und die vorhandenen künstlerischen Anlagen dieses Alters anzuregen und dadurch erkennbar hervortreten zu lassen, habe auch ich von Anfang an betont. Den Glauben, man könne dadurch die vermeintliche reichere innere Anschauungskraft des Kindes über die besagte Altersstufe hinaus erhalten und die späteren künstlerischen Leistungen sogar steigern, vermag ich jedoch nach allen Ergebnissen der bisherigen Erfahrungen und nach den von uns heute gewonnenen psychologischen Einsichten nicht zu teilen. Ich kann es auch nicht als einen Gewinn ansehen, wenn sie die kindertümliche Gestaltung von ästhetischem Reiz dadurch noch bis in das Jugendalter fortsetzt, wie es in der Tat manchmal in dem von Kolb und Kornmann geleiteten Kunstunterricht neben zahlreichen unerfreulichen Erzeugnissen vorkommt, sondern darin nur eine Hemmung der möglichen natürlichen, aber nicht ohne Führung erreichbaren Ausdrucksweise der höheren Entwicklungsstufe erkennen. Eine geradezu ungeheuerliche Folgerung aber ist es, die aus der teilweise berechtigten Theorie von G. Britsch gezogen wird, wenn

man gar meint, das Kind und der Halbwüchsling müßten alle Stufen der allgemeinen Kunstentwicklung in freiem Schaffen durchlaufen, um schließlich selbständig zur illusionistischen Darstellungsweise zu gelangen (oder auch nicht), statt daß man ihm den Weg dazu ebnen und abkürzen soll. Nun will zwar Hartlaub durchaus nicht auf jede Schulung von „Auge und Hand" verzichten, er verwirft jedoch nichtsdestoweniger das Zeichnen nach gegenständlichem Vorbilde oder hält es doch für unzweckmäßig, obgleich er einsieht, daß die Hauptschwierigkeit des zeichnerischen Fortschritts in dem Übergange zur Wiedergabe der Körper- und Raumwerte liegt, — ebenso auch die theoretische Belehrung über die Perspektive. Befürchtet er doch, daß die freie bildhafte Phantasietätigkeit dadurch beeinträchtigt werden könnte. Statt dessen rät er, das Gefühl für Körper- und Raumdarstellung durch bildnerische und bauliche Betätigung zu entwickeln und das Basteln und die Werkarbeit neben dem Zeichnen zu pflegen, in dem allein die Offenbarung der kindlichen Einbildungskraft zu reiner Auswirkung komme. In diesen Ausführungen liegt ein merkwürdiger innerer Widerspruch, — denn wie sollte das Spiel mit einfachen körperhaften Gebilden, das Hartlaub dabei im Auge hat, die zeichnerische Raumgestaltung fördern können, wenn die flächenhaften Gesichte und Zeichen die einzigen Grundbestandteile sind, mit denen die kindliche Phantasie arbeitet. In dieser falschen Voraussetzung bleibt Hartlaub vielleicht infolge starker persönlicher, rein visueller Begabung, die wohl noch seltener ist als die überdurchschnittliche visuell-motorische, und mangels plastischen Vorstellungsvermögens befangen. Sein Irrtum ist aber auch die Folge der oben nachgewiesenen Verkennung des Wesens der Sehvorstellung und ihrer Umdeutung. So mißversteht er in gewissem Sinne die Kinderzeichnung. Flächenhaft sind ihre Gebilde, die rein ornamentalen und abstrakten linearen und farbigen ausgenommen, nur auf dem Papier, nicht in der inneren Anschauung. Sie spiegeln vielmehr, wie wir oben gesehen haben, für das Kind zweifellos körperhafte Vorstellungen, und zwar schon die einfachen schematischen Uransichten und vollends die gemischte Ansicht. Es ist eben nur ein anderer bildhafter Ausdruck als die spätere formbezeichnende Darstellungsweise, der allerdings deshalb viel leichter in eine rein flächenhafte (reliefmäßige) halbdekorative Bildgestaltung eingeht. Unrichtig ist es andrerseits, wenn Hartlaub behauptet, das Kind sei viel weniger geneigt zu bildnerischer Gestaltung und bringe auch dann zuerst überwiegend flache Gebilde hervor. Die Berufung auf einen Versuch von L. Potpeschnigg (s. o.) ist nicht beweisend, weil dessen Ergebnisse, wie ich schon früher begründet habe, durch die Verquickung mit der vorhergehenden zeichnerischen Aufgabestellung beeinflußt waren, und der infolgedessen einen Überschuß der seltenen Flachform zeitigte. Trotzdem lieferte auch

er noch eine beträchtliche Anzahl vollrunder Figuren, wie sie in anderen Fällen durchaus die Regel bilden — und Reliefgestalten die Ausnahme. Ebensowenig unterliegt es einem Zweifel, daß die Kinderfehler der Zeichnung nur in solchen vorkommen. Dennoch, — im Grunde vielmehr gerade deswegen, — ist es ein ziemlich verbreiteter Fehlschluß, daß durch das Modellieren oder anderweitige plastische Gestaltung die optische Wiedergabe von Körper und Raum wesentlich gefördert werden könnte. Denn es handelt sich hier und dort um eine ganz verschiedene Verwirklichung der Sehvorstellung, — in der Bildnerei um eine vollwertige (haptische) im Raume selbst, in der Zeichnung aber nur um eine scheinbare flächenhafte (optische) oder, wie ich das schon an anderer Stelle ausgedrückt habe, um die Ableitung einer Sehform (zumal einer verschobenen der Nebenansichten) von dem körperhaften Vorbilde (bzw. von der Sehvorstellung, in der es aufgefaßt oder erinnert wird). Daraus folgt, daß das Zeichnen nach dem Gegenstande ein unentbehrliches Lehrmittel bleiben wird, wenn eine Schulung von „Auge und Hand" im bewußten Sehen erzielt werden soll. Es kann auch nicht zweifelhaft sein, wann diese Aufgabestellung im Unterricht einsetzen muß: — im halbwüchsigen Alter, in dem sich der beobachtende Blick des Kindes bereits auf die Außenwelt richtet. Nicht so einfach zu beantworten ist die Frage, auf welchem Wege die Einführung in die Perspektive erfolgen soll. Dafür gibt uns aber Bakušinskij wichtige Fingerzeige.

Ohne den systematischen Aufbau des Kunstunterrichts, wie ihn der russische Kunsttheoretiker begründet, hier bis in seine letzten Maßnahmen erörtern zu können, halte ich es für unerläßlich, seine überaus folgerichtig durchgeführten Grundgedanken der gewissenhaften Prüfung aller Kunstpädagogen nahezulegen. Auch Bakušinskij will die künstlerische Betätigung auf natürliche Weise aus dem Spiel hervorwachsen lassen, ihre Entfaltung aber auf allen Entwicklungsstufen durch eine zielklare Führung der in jedem Alter wirksamen Anschauungsweise leiten. Ihm kommt es mehr auf die Übung des erwachenden Gestaltungswillens als auf die freie Ausdruckstätigkeit des Gefühlserlebnisses an, dessen einseitige Pflege nach seiner und auch nach meiner Überzeugung bei der Durchschnittsbegabung zur Erschöpfung führen muß. Nicht die Beschleunigung, sondern eher die Mäßigung schöpferischer Betätigung sei anzustreben.

Schon auf der Vorstufe, auf der der Lebensdrang des Kleinkindes noch vorwiegend von dem Zerstörungstriebe beherrscht wird, soll die spätere Gestaltung dadurch vorbereitet werden, daß die Erkenntnis für den Stoff nach Ausdehnung und Oberflächenbeschaffenheit in ihm durch Darbietung einfacher Formen und Farben gefördert wird. Auf der visuell-motorischen Entwicklungsstufe müssen dem Spieltriebe die weite-

sten Möglichkeiten zu haptischer Gestaltung geboten werden, sowohl im Bauen als auch zur Selbstanfertigung des Spielzeugs in jeder Art des Bastelns. Eine Beeinflussung solcher Beschäftigung, z. B. durch Hinweis auf architektonische Vorbilder, hält Bakušinskij nicht für angezeigt. Erst wenn sich während der mehr auf den Spielzweck gerichteten Betätigung vor allem im bildsamen Stoff die Freude an dem Reiz der Gestaltung selbst zu regen beginnt, darf und muß eine richtunggebende Belehrung einsetzen, die von unfruchtbaren Bemühungen ablenkt. Es ist dann im wesentlichen die Entstehung des vollkörperlichen Gebildes und seines statischen Aufbaues zu fördern. Das Verständnis desselben muß gefestigt sein, bevor auf der Übergangsstufe des halbwüchsigen Alters der dynamische Bewegungsausdruck seine klare Verwirklichung im Kontrapost gewinnen kann. Einwenden möchte ich dagegen nur, daß mir die Hildebrandsche Reliefanschauung für die Rundplastik keine unentbehrliche Grundlage zur Entwicklung der dreidimensionalen Richtungsgegensätze der bewegten Glieder zu bieten, die Vorstellungsweise sogar eher zu beengen scheint, wesentlich hingegen nur, die Erkenntnis der Gleichgewichtsverschiebung zu klären. Durch die Anregung des Körpergefühls wird dann, wo Begabung vorhanden ist, die Sehvorstellung in der inneren Anschauung hervorgerufen werden. Durchaus zustimmen kann ich aber gerade deshalb, wenn Bakušinskij die Herstellung der Rundfigur durch schichtmäßigen Aufbau verwirft und nur für die Reliefgestaltung zulassen will. Daß diese sich vor Ausbildung der formbezeichnenden Zeichnung mit ihren Verkürzungen im halbwüchsigen Alter, wenn überhaupt, nur auf Grund der kindertümlichen Uransichten entfalten kann, ergibt sich ebenso einleuchtend aus der uns gemeinsamen Grundanschauung, ungeachtet eines gewissen Gegensatzes in der Ursprungsfrage des Reliefs (s. o.).

Innerhalb der künstlerischen Betätigung des Kindes auf der Fläche will der russische Kunstpädagoge auf der zweiten (visuell-motorischen) Entwicklungsstufe der ornamentalen Gestaltung weiten Spielraum gewähren. Sie ist das Hauptfeld, auf dem das Kind zuerst aus seiner natürlichen Anlage für rhythmische Bewegung und Farbe, nachdem der Sinn dafür auf der Vorstufe geweckt worden ist, ästhetische Werte zu schaffen vermag. Im Anfang soll sich daher der Lehrer möglichst aller Eingriffe, die nur störend wirken können, enthalten. Seine Hilfe wird aber unentbehrlich in dem kritischen Augenblick, sobald das wachsende Interesse für gegenständliche Gebilde Hemmungen der dekorativen Gestaltung hervorruft (s. o.), und zwar in doppelter Hinsicht. Einmal kommt es darauf an, das Gefühl für die Flächenwirkung der Motive und ihren Zusammenhang mit dem Flächenrhythmus zu stärken und, wo dieser nur schwach empfunden wird, ihn durch Beispiel und Gegenbei-




spiel oder andere Mittel anzuregen, zweitens den konstruktiven Zusammenhang zwischen dem Ornament und seinem Träger dem schwankenden Kinde zum Bewußtsein zu bringen. Die Führung kann dadurch nichts schädigen, da sie nur die Klärung der schon gesättigten Vorstellung in der Gestaltung fördern wird. Indem Bakušinskij der Ornamentik einen so reichlichen Anteil im Kunstunterricht einräumt, sondert er sie zugleich von der eigentlichen Bildgestaltung ab. Bestrebungen, wie sie Hartlaub vertritt, zielen eher auf eine Vermischung der dekorativen mit der darstellenden Gestaltung ab, was m. E. nicht ohne hemmende Rückwirkung auf beide Arten der Betätigung bleiben kann. Damit will ich aber so wenig wie der russische Kunsttheoretiker die schöpferische Darstellung von Anfang an unter den Zwang richtiger Naturnachbildung durch Abzeichnen stellen. Auch soll sich der Lehrer auf dieser Entwicklungsstufe jeder vermeintlichen Berichtigung der Kinderzeichnung enthalten, da das Kind eben meist nicht ein inneres Gesichtsbild, sondern die Sehvorstellung zu verwirklichen sucht oder, wie Bakušinskij sagt, aus der visuell-motorischen Auffassung heraus zeichnet. Höchstens behutsame Fragen nach Beendigung der Arbeit seien erlaubt. Die Hauptgefahr dieses Alters sieht er in dem motorischen (bzw. rhythmischen) Wiederholungstriebe (dem Automatismus Luquets) und rät, ihn in solchem Falle in die ornamentale Gestaltung abzulenken oder in bildnerischer sich betätigen zu lassen. Dagegen hält er es für ratsam, die Schwäche des inneren Anschauungsbildes durch Anregung der Einbildungskraft in Spiel, Erzählung oder Schauspiel zu bekämpfen und die Beobachtungsgabe mit allen Mitteln zu beleben. Ich möchte vielleicht noch darüber hinausgehen mit der Forderung, daß die bewußte Anschauung der Dinge durch Übung ihrer gedächtnismäßigen Wiedergabe in der Gesamtform und ihrer Gliederung fortschreitend eingeleitet werden soll, bis die erscheinungsmäßige Wiedergabe der orthoskopischen Hauptansichten in annähernd richtigen Verhältnissen erreicht ist. Dabei halte ich eine rein erklärende Vorzeichnung des Lehrers an der Tafel zur Berichtigung fehlerhafter Vorstellungsbilder nicht nur für unschädlich, wenn sie nicht gedankenlos nachgezeichnet wird, sondern sogar für unumgänglich.

Vor die schwierige Aufgabe sieht sich dieser, wie Bakušinskij ausführt, auf der Übergangsstufe des halbwüchsigen Alters von der visuell-motorischen zur visuellen Auffassung der Umwelt gestellt. Auf drei Wegen soll diese entwickelt werden: durch schöpferische Gestaltung aus der Vorstellung, in zunehmendem Maße durch das Zeichnen aus der Anschauung, besonders wo erstere versagt, und durch vergleichende Erörterung verschiedener Leistungen im Anschluß an dasselbe, z. B. nach Ausflügen. Bei der Wiedergabe der Lebensformen ist von den vorstellungs- (bzw. gedächtnis-)mäßig erarbeiteten Typen auszugehen und ihr

organischer Bau in äußerster Vereinfachung, wie in der japanischen Kunst, herauszuarbeiten und das Verständnis dafür zu fördern, wie der Lebens- (bzw. Bewegungs-)ausdruck aus den statischen Verhältnissen und die individuelle Bildung mehr aus der Verteilung der Massen als aus den Einzelheiten gewonnen werden kann. Bei voller Zustimmung zu solchen Grundsätzen möchte ich noch bestimmter das Erfordernis der Ableitung der beliebigen Sehform von dem gegenständlichen Vorbilde betonen. Bakušinskij spricht davon ausdrücklich nur bei der Aufstellung der Maßnahmen zur Einführung in die Perspektive. Er gibt den Rat, bei der Erläuterung der Raumgestaltung von dem hohen Standpunkt der kindertümlichen Vogelschau auszugehen und die Aufsicht auf die Standfläche und die regelmäßigen Körper durch Herabrücken des Horizonts schrittweise in den vertieften Bildraum überzuführen, bei dem die reale Fläche sich in die illusionäre Bildebene verwandelt. Dadurch würde auf dem einfachsten Wege die natürliche Perspektive des zweiäugigen Sehens entstehen, während die konstruktive Gestaltung nur soweit durchzuführen wäre, als sie der Beobachtung entspricht. Das bedeutet mit anderen Worten im wesentlichen eine Beschränkung auf die Belehrung über das Horizontgesetz und die Verkürzung der Flächen.

Als weitere methodisch zu lösende Aufgabe wird im Gegensatz zu unseren derzeitigen expressionistischen Bestrebungen die Ausbildung der Beleuchtungsfarbe aufgestellt. Man beginne am besten mit der Wiedergabe der Licht- und Schattenverteilung an einfachen kubischen Gegenständen, bis zur Beachtung des Halbschattens fortschreitend. Bei Aufnahme der Farbe sei die Ausbreitung eines gleichmäßigen Lokaltons über die schattierte Zeichnung als erster Behelf unschädlich, besser aber die unmittelbare Anwendung heller und dunkler Farbe. Sodann muß die Beobachtung für die Farbenabschwächung auf der Schattenseite geschärft werden und zuletzt für die Beeinflussung der Formauffassung durch die Reflexe. Erst nach diesen Vorübungen kann die eigentliche Farbenperspektive mit Berücksichtigung der formzerstörenden Wirkung von Licht und Luft dem Verständnis der gereiften jugendlichen Altersstufe erschlossen werden. Dieser Lehrgang entspricht mit seiner Stufenfolge dem Fortschritt der Farbengebung in der allgemeinen Kunstentwicklung. Alles in allem weist Bakušinskij Wege, auf denen ohne Vergewaltigung der Anschauungsweise jedes Alters eine sichere Grundlage sowohl für die rein sachliche wie für die künstlerische Auswirkung der Gestaltungskräfte erarbeitet werden kann. Manches davon war in dem früheren Aufbau des deutschen Zeichenunterrichts nach den Reformplänen von 1902 und 1905 bereits enthalten und ist im Übereifer des neuernden Fortschritts nicht zum Segen der Kunsterziehung gänzlich aufgegeben wor-

den, wo nicht ältere einsichtsvolle Zeichenlehrer alten Wein in neuen Schläuchen zu bewahren wissen.

Ein vergleichender Blick auf den Lehrplan, der in Italien durch die Reform von 1925 eingeführt worden ist, wird zum Schlusse dartun, daß man dort schon unter der Anregung der früheren Kinderkunstforschung mehr als unter dem Einfluß des Expressionismus einen ähnlichen zielklaren Mittelweg gefunden hat, wie Bakušinskij ihn uns aus vertiefter psychologischer Erforschung der kindlichen Seelenkräfte zu führen weiß. Die Zielsetzung von Lombardo Radice ist viel maßvoller als die unserer neuesten Reformer. Sie will die schöpferische freie Betätigung nicht als reinen Gefühlsausdruck pflegen, sondern durch sie zuerst im Sinne der Montessorimethode die Selbsttätigkeit des Kindes wecken, ohne seine ursprüngliche Anschauungsweise durch vorschnelle Berichtigung zu zerstören. Daß der italienische Kunstpädagoge dabei noch von der irrigen alten Voraussetzung ausgeht, das Kind zeichne nach dem Wissen, ist an sich belanglos, da das immerhin eine fruchtbare Fiktion war. In der Elementarklasse darf nach Lombardo Radice nur zu freien Übungen ermuntert werden. Aber schon auf der nächsten Stufe hat in der I. und II. Klasse die Leitung des Lehrers dabei einzusetzen. Sie besteht anfangs in der Aufforderung zur Wiedergabe eines Gegenstandes aus der Vorstellung und dient der Ermittlung der Begabungsstärke der inneren Anschauung. Es folgt die Darstellung von bekannten und erlebten Vorgängen unter Beteiligung des Lehrers und anschließender Kritik und dann — vielleicht etwas zu früh — das Zeichnen von einfachen Gegenständen aus dem Gedächtnis nach kurzer Betrachtung. Außerdem finden Übungen in der Zusammenstellung der Grund- und Mischfarben nach Ähnlichkeit u. a. Verhältnissen statt sowie andere rein technische Anweisungen und — wiederum gar zu früh — die Betrachtung von Kunstwerken. In der III. und IV. Klasse kommt das Vorzeichnen des Lehrers in großen Linien und das Nachzeichnen mit Selbstberichtigung als Vorübung für das Zeichnen nach dem Gegenstande (dal vero) hinzu, neben dem aber das Gedächtniszeichnen fortgesetzt wird. Das gegenständliche Zeichnen wird in den folgenden V.—VIII. Klassen nach reizvollen Modellen und mit genauer Auffassung der Umrisse, Verhältnisse, der Lage und Färbung weitergeführt und durch Skizzierübungen an der Tafel unter Anleitung verknüpft. Eine Besonderheit des Lehrgangs bilden Versuche in der Komposition nach Bildbeschreibungen. In den Oberklassen erhält der Schüler volle Freiheit der Wahl seiner zeichnerischen Betätigung. In den weiblichen Anstalten wird das ornamentale Zeich-

nen besonders gepflegt. Ist an diesem Lehrgang auch einiges anfechtbar und fehlt ihm auch die volle Übereinstimmung mit den Richtlinien Bakušinskijs, so ist er doch unserem heutigen ganz der Willkür des Lehrers preisgegebenen Kunstunterricht sicherlich bei weitem vorzuziehen, wie er auch in dem daneben hergehenden freien Gestalten mehr erfreuliche Blüten zeitigt. Er entspricht in seinem Aufbau im wesentlichen den bis 1920 geltenden deutschen Lehrplänen. Nachdem sie bei uns in blindem Neuerungsdrange schon außer Kraft gesetzt worden waren, hat dieser Lehrweg in Italien seine wohldurchdachte Ausgestaltung gefunden.

Bemerkungen.

Zur Ästhetik.

Von Julius Bahnsen.

Manuskript („Lauenburg, den 30. November 1869") im Besitz der Bahnsen'schen Erben; erste autorisierte Veröffentlichung in dieser Zeitschrift*).

Um das Problem der Ästhetik zu erkennen, bedürfte es zunächst einer induktiven Zusammenstellung aller derjenigen Klassen von Tatsachen, bei welchen wir uns bewußt sind, uns ästhetisch zu verhalten. Denn das sagt uns bereits ein antizipierendes Gefühl, daß es gewisse Eigentümlichkeiten sowohl am betrachtenden Subjekt, wie am betrachteten Objekt sind, worin das unterscheidende Wesen des Gegenstandes der Ästhetik, als der Wissenschaft einerseits von einer besonderen Art und Weise der Anschauung, andererseits von spezifisch gearteten Objekten, bestehen muß. — Leicht erkennen wir vorläufig auch, daß es sich beim ästhetischen Verhalten nicht — wie beim wissenschaftlichen Beobachten — um den Zweck handelt, eine Einsicht zu gewinnen in das Wesen der Dinge, und mit jederlei praktischen Absicht ist auch jederlei Mühe und Arbeit verbannt vom ästhetischen Felde. denn nur da ist das ästhetische Verhalten rein, wo es sich selber als ein reines Genießen, als ein freies Spiel, wie Schiller sagt, empfindet. Und von der anderen Seite her ist, was sich darbietet, eine freie Gabe, ein Gnadengeschenk, das sich niemand abzwingen läßt „mit Klammern und mit Schrauben". —

Der Gegenstand des ästhetischen Verhaltens duldet kein belauerndes Observieren und schließt jeden anderen Zweck aus als den, in ruhiger Kontemplation geschaut zu werden; es hinterläßt keinen Niederschlag des Wissens, es wirkt wohl fort in der Erinnerung des Gemüts, aber nicht in der Abstraktion des Gedächtnisses — denn wo dieses sich eines an sich ästhetischen Objekts bemächtigt, da ist dasselbe eo ipso seiner rein ästhetischen Natur entkleidet und ein Gegenstand der Reflexion, der Kritik, der Wissenschaft geworden.

Für diese Eigenart des ästhetischen Wesens ist seit Kant der Ausdruck „Interesselosigkeit" verbreitet, und der Kantianer Schopenhauer spricht in gleichem Sinne vom „reinen Subjekt". Aber der nämliche Schopenhauer scheint plötzlich mit seinem Antipoden Hegel auf demselben Acker zu pflügen, wenn er diesem „reinen Subjekt" ein Korrelat zuteilt in der „platonischen Idee". Denn wie er sich auch drehen und wenden mag: diese „Idee" bekommt bei ihm eine zweideutige Doppelexistenz, vermöge deren sie auf der einen Seite der Dianoiologie angehört und

*) Julius Bahnsen ist am 7. Dezember 1881 gestorben. Der vorliegende Aufsatz ist im Jahre 1869 entstanden. Für die Stellung des Aufsatzes in Bahnsens System vergleiche man die Einführung zu Bahnsens Buch „Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen", neu herausgegeben von Anselm Ruest, Leipzig 1931, Barth, S. VIII f.

auf der anderen einem Kapitel der Metaphysik oder vielmehr: Naturphilosophie das Thema hergibt, so daß in ihr wirklich ein Grenzgebiet vorzuliegen scheint, auf welchem einem Identitätssystem der Baugrund könnte abgesteckt werden. Insofern hatte v. Hartmann alles Recht, in einem Nachtrag zu seiner „Philosophie des Unbewußten" an der Ideenlehre Schopenhauers Punkte aufzuweisen, wonach bei diesem schon die „platonische Idee" in eine ähnliche Stellung zum Willen rückt, wie in v. Hartmanns Hauptwerk die Vorstellung*). Wir aber schöpfen aus diesen Tatsachen einstweilen die Gewißheit, daß die Ästhetik allemal den Schlußteil der Systeme einnehmen muß, weil sie die übrigen Teile zu ihrer Voraussetzung hat.

Insbesondere also ist die Ästhetik nicht bloß, wofür sie zu halten man zunächst geneigt sein könnte, eine rein psychologische Disziplin. Die (philosophische) Wissenschaft vom Individuum reicht nicht aus, um alle die Lehrsätze uns an die Hand zu geben, deren wir zum vollen Verständnis des ästhetischen Verhaltens bedürfen. Nicht einmal die ästhetische Auffassung, geschweige die Produktion eines ästhetischen Objekts läßt sich zur Genüge begreifen aus einseitig psychischen Vorgängen.

Auch mit bloß negativen Forderungen kommen wir hier nicht zu Ende; schon deshalb nicht, weil sie in ihrer einseitig abstrahierenden Weise zu Übertreibungen verleitet haben. Das gilt sogleich schon von dem Postulat: der Wille solle gänzlich dabei schweigen — in solcher Unbeschränktheit hingestellt ein unmögliches Verlangen, denn ohne alles Interesse, ohne alle Lust käme es ja nicht einmal zum Ansehen, viel weniger zum Anschauen, zu jener Hingebung ungeteilter Aufmerksamkeit, in welcher sich das individuelle Ich zwar vergißt (denn solange es nebenher noch an sich selber denkt, ist ja die Aufmerksamkeit noch nicht wahrhaft ungeteilt), aber doch nicht verliert, denn sonst wäre ja der klare Spiegel reinster Flüssigkeit zergangen und zerronnen, ehe ein Bild darin sich abgemalt.

Doch schon mit diesem Gleichnis haben wir verraten, zu welcher Sekte der Erkenntnistheoretiker wir uns bekennen. Denn von der Konsequenz des subjektiven Idealismus aus darf einer ja so garnicht sprechen — und schon der orthodoxe Kantianer merkt darin die Häresie gegen die Dogmen der „transzendentalen Ästhetik", die freilich mit der Ästhetik in dem Sinne, wie sie uns hier beschäftigt, kaum mehr gemein hat, als daß auch in ihr von wirklich Gefühltem, von (sogen. pathologischer) αἴσθησισ nicht viel soll die Rede sein.

(2. 12.) Indem wir darauf verzichten, aus der blauen Unendlichkeit sogenannter Voraussetzungslosigkeit den Faden einer Entwicklung des Ästhetischen herauszuspinnen, indem wir uns vielmehr eng anschließen an den — zwar mehr umfänglichen als festen — Kern dessen, was, als ein Gegebenes, die heutige allgemeine Bildung von ästhetischen Begriffen sich aus dargebotenen Lehren in einem gewissen unbewußten Eklektizismus zu eigen gemacht hat, stellen wir uns die deutlich begrenzte Frage: wie haben wir uns auf dem Boden der Willensphilosophie die ästhetischen Tatsachen nach ihrem Doppelursprung begreiflich zu machen?

Wir vermögen nämlich die von Schopenhauer versuchte Lösung dieses Problems für befriedigend nicht zu erachten, weil an dieser Stelle des Systems schreiender noch als sonst ein Rest von unüberwundenem Dualismus stehen geblieben ist

Auf den simplen Ausdruck populärer Erfahrung gebracht, steht die Sache so: wir betreffen uns auf gewissen reizlosen Betrachtungen gewisser Dinge und unterscheiden an dem subjektiven Eindruck solcher Betrachtungen drei Hauptformen, für welche die hergebrachten Ausdrücke sind: schön, erhaben, komisch. Allen dreien gegenüber behält der modus percipiendi das Gemeinsame der Abwesenheit individuell-

*) Vgl. Bergmanns Philosophische Monatshefte.

subjektiv leidentlich affizierter (sogen. pathologischer) Stimmung — und wir heischen von der Wissenschaft Ästhetik zunächst Antwort auf die Frage: welcherlei Objekte sind es, angesichts deren wir uns in solche Betrachtungsform versetzt finden? Das zweite wird dann sein, zu erforschen, ob vielleicht das Wechselverhältnis zwischen Wille und Intellekt darüber entscheidet, in welcherlei Weise wir uns dabei verhalten, ob mithin der subjektive Faktor bei diesem Vorgang in den Bereich dessen fällt, was ich die Kommunionsprovinz genannt habe — oder ob vielmehr der entscheidende Unterschied ganz auf der Seite des objektiven Faktors zu suchen ist —; oder endlich, ob in dieser Hinsicht gar keine Homogeneität zwischen den drei Hauptformen besteht, so daß vielleicht fürs Schöne allein das reizlose Gefühl, fürs Erhabene der abmessende vergleichende Wille, fürs Komische die Einheit anschaulicher und abstrakter Erkenntnis das spezifisch adäquate Auffassungsorgan herleihen muß.

Dieser zuletzt erwähnten Ansicht neigt Schopenhauer selber so sehr zu, daß eigentlich innerhalb des Ästhetischen für das Komische nach ihm gar kein Platz bleibt — und selbst der Humor scheint für ihn mehr nur ein rein theoretisches als ein echt ästhetisches Vergnügen möglich zu machen. Und doch gibt es unzweifelhaft humoristische G e s t a l t e n, G e s t a l t s e i n aber scheint das nächste Kriterium der ästhetischen Natur eines Objekts zu sein — nur daß man nicht bloß an sichtbare Gestalten darf denken wollen, sondern auch Tongestalten oder lyrische Gebilde und logische Konfigurationen muß gelten lassen. — Wollen wir also etwa sagen: ästhetisch ist etwas, sobald es als reine Gestalt wirkt? Ist damit nicht sofort auch jede Freude an einem wohlgelungenen Wortspiel in den Rechtsbereich des ästhetischen Verhaltens gerückt? Finden wir dann nicht für jeden, der überhaupt des entsprechenden Sinnes nicht völlig bar ist, das ganze Leben, in seiner breitgedehnten Prosa wie in seinem Wahrheitsernst durchsetzt von wahrhaft ästhetischen Momenten, wie wenn auch das Alltagskleid mit Schmuckfäden durchwirkt, die Haustoilette mit kleinen Zierden veredelt ist? Nur im Schmutz unheilbarer Lebensarmut findet danach das Ästhetische keine Heimstätte — da verliert selbst das Schreckliche die Majestät der Erhabenheit, das Liebliche den Zauber der Anmut, das Drollige die Erlösungskraft des Komischen, — da wird die Ehrfurcht zum Grausen, das sanfte Sehnen nach dem Ideal zur Gier, das Lachen zur grinsenden Grimasse.

Wenn nun aber Wille der innerste Kern in allem ist, was webt und lebt, dann muß es letzten Endes auch der Wille sein, der am Ästhetischen seine Freude hat, — schon deshalb, weil irgendwelches Wohlgefallen ohne Willensgrundlage garnicht denkbar ist, und wir stehen vor der weiteren Frage: was ist es denn, was ihn befriedigt am ästhetischen Objekt? Jedenfalls — dieser paradoxen Fassung können wir schon hier uns nicht entschlagen —, ein Interesse, das sich aus jeder direkt stofflichen Bezogenheit herausgewickelt hat, also ein Interesse, das kein eigentliches, weil kein praktisch bestimmtes Interesse ist, vielmehr sich zufrieden gibt mit der Vorstellung von der vollen, ungehemmten Verwirklichung einer Willensstrebung (im Schönen) oder von einer dem Einzelwillen überlegenen Realität (im Erhabenen) oder von der inneren Negativität alles Seienden wie Gedachten, wie sie aus der Selbstentzweiung des ewigen Weltwesens quillt (im Komischen). Und ohne daß wir uns von dem Einspruch der L i n g u i s t e n gegen unbefugtes Etymologisieren brauchen beirren zu lassen, mögen wir immerhin mit dem Dichter sagen: „S c h e i n e das Schöne". — Denn der am S c h e i n sich sättigende, durch den Speisegang des Intellekts am Schein sein Genüge schlürfende Wille, das ist der sich ästhetisch verhaltende, wie der am Wissen seinen Durst löschende Wille

der Wahrheit verlangende ist. Insoweit also besteht wirklich etwas von einem „angeborenen“ Antagonismus zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Künstler und Theoretiker: und nirgends ist die prüfende Reflexion eine feindseligere Störerin als wie an der Geburtsstätte des ästhetischen Verhaltens, sei es des empfangenden oder des gebärenden — selbst der Witz, der doch ihr eigener Zwillingsbruder ist, zerstört sie, wenn sie an der Wiege rüttelt, darinnen

... Entwirket sich das Götterbild.

Wie wir, ohne volle Kantianer zu sein, der Anerkennung eines Apriorischen in all unserm Anschauen uns nicht entziehen können, so läßt sich auch dem ästhetischen Verhalten nicht beikommen, ohne das Zugeständnis an die Philosophie des „Unbewußten“, daß es in uns als ein „Gegebenes“ etwas geben müsse, das allem aktualisierten Erschauen des Schönen als seine bewußtlose Bedingung vorausgeht — ein Haben der „Idee“ in dem Sinne, daß Plato recht behielte, wenn er dabei nur von einem Wiedererkennen (agnoscere), nicht von einem ersten Kennenlernen (noscere) spricht, wie wir selber soeben von einem Erschauen, nicht von einem simplen Schauen eines eben nur Vorgefundenen, nicht Aufgefundenen.

Daß mithin nur derjenige das ästhetische Objekt erkannte, der es bereits vorher unbewußt in sich getragen, das gibt dem erwähnten Antagonismus eine neue Verschärfung; denn alles apriorisch Unbewußte hat am Bewußtsein seinen schlimmsten Störenfried und das „sonnenhafte“ Auge selber wird geblendet, wenn es sich ungedämpft der wesensverwandten Lichtquelle zu öffnen, ganz ihr hinzugeben versucht. — Auch vom Schönen gilt die Erfahrung des Jünglings von Sais: dem Auge des vorwitzigen Spähers zergeht es in Sehkraft aufhebendem Blendwerk, — die „Idee“ läßt keine Notzucht mit sich treiben, wer sie an ihr versucht, den straft sie mit der Impotenz des Entmannten.

(5. 12. 69.) Was ist denn nun aber das Erschaute, wer der wiedererkennend Erschauende? Nur aus dem Urschoße des Willens selber, nicht aus einer neben ihm bestehenden Vorstellungswelt stammt die Möglichkeit des Wiedererkennens — und was wiedererkannt wird, ist sein eigenes Wesen. Er selber hat sich Auge und Spiegel geschaffen, jenes seiner ursprünglichen Blindheit eingesetzt, diesen seinem Sehen vorgehalten, — und was dem ästhetischen Anschauen darin erglänzt, das ist die Verwirklichung seines vorweltlichen Inhalts, umstrahlt von einer Himmelskrone des Friedens, weil aus dem Scheine des Versöhntseins der ewigen Selbstentzweiung geboren. Ungestört von dem sein ganzes Sein und Werden durchziehenden Zwiespalt, glaubt er, hier — im Reich des Schönen — zu seligem Genügen gelangt zu sein, ist es aber nur in der Wonne uninteressierten Betrachtens, nicht in einer an sich vollkommenen Existenzweise — das ist der Schein daran, und darin ist das Schöne nicht Erscheinung, als wofür nur die Realität gelten kann, die nie und nirgends solchen Friedens froh wird. — Auf jener Täuschung ruht das überschwengliche Entzücken im Anblick des rein oder einfach Schönen. — Der Wille wähnt, endlich einmal sei ihm gelungen, wonach er seit Ewigkeiten getrachtet: ein Gebilde ohne Fehl und Tadel herzustellen, seines innersten Sehnens Erfüllung. Was er gewollt hat, das ist ihm aus ihm selber offenbar, obzwar in der Form bewußtloser Intuition — denn hätte er nicht von Urbeginn an etwas von Vorstellungsnatur in sich getragen, so hätte er sich ja nimmermehr entwickeln können zu bewußten Individuen, in denen er seiner selber bewußt wird.

Aber was hat ihn denn so lange gehindert und hindert ihn noch an dem vollen Ergusse seines Schöpfungsstromes? — was kann dem allmächtigen in die Arme greifen, daß er nicht vollende, was er gewollt und angestrebt? — nichts als die Schranke seiner vermeintlichen Allmacht, eine Schranke, welche in ihm selber liegt,

als die zweite Hälfte seines Wesens und Daseins. Gleichviel, ob diese herzuleiten versucht wird aus dem „Begriff“ alles Wollens als eines für immer von seiner eigenen Konsummation ausgeschlossenen Wesens, oder einfach hingenommen wird als ein faktisch Vorliegendes — genug: die Tatsache ist da: der Wille ist der seine eigenen Geburten in sich zurückschlingende, nie zur Ruhe der Vollendung gelangende Saturn. — Und doch drängt sich uns der unentrinnbare Schein einer historischen Fortentwicklung zu immer mehr „ausgetragenen“ Schöpfungsreihen auf — woher denn der? — Vermutlich aus eben jener nimmer sich selber genugtuenden Rastlosigkeit. Aus schwankenden Waagen bekämpfen sich Ormuzd und Ahriman — und je nachdem der eine von ihnen das Übergewicht hat oder der andere, scheint Vollendung obzusiegen oder Zerstörung. Aber der tieferen Einsicht der Arier von jenseit des Himalaja ist es nicht verborgen geblieben, daß Vischnu und Schiwa untrennbar sind in der Einheit des Brahm — und daß in der endlosen Kette der Äonen Untergang und Neuschöpfung miteinander abwechseln, nicht in partialen Gebieten, sondern völlig und von Grund aus im Universum des Allseienden. Darum kann es auch im Bereich des Ahriman eine Welt des Ästhetischen geben — und nicht bloß jene, welche man behandelt hat in einer „Ästhetik des Häßlichen“. —

Der Wille trägt (hegt) ja auch Böses und Schädliches in seinem Grundwesen, und der vollendete Bösewicht gibt nicht weniger ein ästhetisches Bild als wie der Held des Hochsinns und des Edelmuts — ausgeschlossen ist aber der „arme Sünder“, d. h. ein Verbrecher, bei dem es zur Größe nicht streckt, der entre loup et chien nicht „Fisch noch Fleisch“ ist, verwendbar nur für die Dialektik des Komischen, weil in sich eine Verkörperung des wider sich selber in kläglicher Halbheit gekehrten Willens darstellend, wie der Humor das wider sich selber gekehrte Gemüt ist. Das sich offen zu seiner Bosheit bekennende Raubtier ist ästhetisch um so vollendeter, je entwickelter an ihm die Organe der List, Gewandtheit und Stärke sich zu einer Einheit zuspitzen, die als solche immerhin eine ideale heißen mag, insofern es das Ganze, in sich Vollendete, Mangel- und Makellose ist, worin die Idee zum schönen Objekt versichtbart, an welchem andererseits ebensowenig ein Zuviel wie ein Zuwenig stören darf. Wo eine vielseitig sich gliedernde Intention nur nach einzelnen Richtungen hin ihre Ausführung gefunden, da ist das Produkt mangelhaft — die Idee kommt gewissermaßen verkrüppelt zur Welt und einer lahmen Katze läßt sich die feige und unbeholfene Hyäne vergleichen. Im Verhältnis zur vollendeten Einheit aller Requisite nehmen sich die ins Stocken geratenen Anläufe aus wie membra disjecta: der schwerfällige Bär ist einem mißglückten Löwen nicht unähnlich — und vor dem Vetter Tiger scheint der „König der Tiere“ wenigstens den gradsinnigeren Mut vorauszuhaben. So ergibt sich vielfach in deutlich erkennbarer Abstufung eine Rangordnung der Organismen, bei der wir uns freilich hüten müssen, den ästhetischen Maßstab nicht sofort auch für den naturphilosophischen auszugeben. Für die ästhetische Abschätzung entscheidet die Augenfälligkeit der Erscheinungen, für die naturphilosophische jene oft sich verbergende Zweckmäßigkeit der Organisation. D a r u m eben mußte die Kunst in viele Künste sich spalten, damit die eine die andere ergänzend ans Licht ziehe, was dem Auge oder dem Ohre, jedem in seiner Vereinzelung entgangen. Der Maler und vollends der Plastiker kann ohne mancherlei „stilisierende“ Gewaltsamkeiten den Elefanten nicht brauchen — aber der Dichter mag von seiner Klugheit erzählen oder in der Schlachtenschilderung seine Wut dem inneren Auge vorführen. Der Dichter soll darauf verzichten, den ästhetischen Eindruck physikalischer Gewalten in ausführlicher Beschreibung zu erzeugen — und mag es getrost dem

Baumeister überlassen oder dem Landschaftsmaler —, die hinwiederum ihrerseits alles Hineinpfuschens ins lyrische Gebiet sich zu enthalten haben.

(6. 12. 69.) Die vorgetragene Ansicht vom Wesen des ästhetischen Verhaltens und seines Korrelats verträgt sich einerseits ebenso gut mit dem Grundsatz, welchen ich vor 17 Jahren auf anderem Fundamente ausgeführt habe*): aller Genuß am einfach Schönen besteht in der Freude an der gleichwiegenden Homogeneität und deshalb trägt jedes Objekt die Möglichkeit in sich, als ein ästhetisches zu gelten — wie sie andererseits ergänzende Elemente aus den Darstellungen Schopenhauers und E. v. Hartmanns in sich aufgenommen hat. Jener sagt: Alles ist schön, was und soweit es seiner Idee entspricht — und um diese zu erkennen, resp. ihre adäquate Verleiblichung zu genießen bedarf es der willensfreien Kontemplation, und was dafür die Kunst an Erleichterungsmitteln leistet, ist das reinere Herausschälen des rein ästhetischen Objekts mit Beseitigung allen, möglicherweise die kontemplative Perzeption störenden Beiwerks. Dagegen verlegt v. Hartmann die Schönheit selber direkt in die Intentionen seines Unbewußten — ihm ist also nicht etwas schön, weil und insofern es so dasteht, wie es gewollt ist —, sondern: es wurde so gewollt, weil es so schön ist; — die ewigen Vorstellungen, denen der Wille vorzeitlich sich vermählt, sind ihrer Natur nach schön —, wobei man freilich einerseits nicht begreift, wie ein unbewußtes Vorstellen dazu kommen soll, Schönes in sich zu tragen, dessen es selber in seiner Unbewußtheit niemals inne und froh werden kann, da Schönes nur für ein Bewußtes existiert, und andererseits den befremdlichsten Aufdröselungen der ästhetischen Schöpfungsakte begegnet (so daß z. B. die Pfauenfederzeichnung in die Punktierung ihrer einzelnen Wimpern zerstückelt wird — ein Zerreißen, das auch der teleologischen Betrachtungsweise bei ihm alle Einheit des mit Einem Schlage erstehenden Zweckmäßigen raubt, indem es dieselbe in eine Reihe mechanisch aneinander probierter Partialakte zerpflückt). Wahr hieran ist nur dies: Alles ist um so schöner, je ungehemmter es sich entfalten konnte; deshalb finden wir die Objekte schön, wenn sie sind, was sie der selbstzeugenden Absicht nach sein wollen oder „sollen" — das ist ja ihre „Idee", die aber nirgends außerhalb des (vorläufig allerdings noch „unbewußten") Willens eine (hypostatische) Existenz hat, — der Wille bleibt uns in allem das Prius — auch für das Dasein der Idee, denn diese ist nur sein eigenes Was, welches — so lautet mein Ceterum censeo — nirgends sonst noch als nur in der Abstraktion — von seinem Daß sich losreißen läßt.

Formprobleme der Porzellanplastik.

Von Edith Rischowski.

Jede historische oder kritisch-ästhetische Betrachtung der Porzellanplastik findet sich direkt oder indirekt der Problematik des Porzellanstils gegenübergestellt; das bedeutet, daß an dem Beispiel der Porzellanplastik paradigmatisch die Frage des Verhältnisses von Material und Form, von Material und Stil erörtert werden kann. Es muß nämlich in der Erörterung über den Porzellanstil das Problem des Materialstils als solches Beleuchtung finden, weil die Kriterien für die Existenz

*) in der Tübinger Dissertation (1853): „Versuch, die Lehre von den drei ästhetischen Grundformen genetisch zu gliedern nach den Voraussetzungen der naturwissenschaftlichen Psychologie". (D. H. Vgl. Anm. o.)





oder bedingte Existenz des Porzellanstils, die hiermit diskutiert wird, notwendig in der Entscheidung über eben jenes Verhältnis von Material und Stil als einem allgemeineren, umfassenderen und übergeordnetem Prinzip liegen müssen.

Umgekehrt wird aus der Erörterung und Klärung bestimmter charakteristischer Fakten des Gebietes der Porzellanplastik — und also des Porzellanstils — für das grundsätzliche Problem des Materialstils Entscheidendes gefolgert werden können.

Der fruchtbare Ausgangspunkt ist die Frage, ob es sich bei der Sonderstellung der Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts innerhalb der kleinplastischen Künste lediglich um einen charakteristischen und reich ausgebildeten Teil der Kleinplastik jener Zeit überhaupt oder um eine begründete Besonderheit handelt; weiterhin ist die Abgrenzung solcher etwaigen Besonderheit wichtig und aufschlußreich.

Daneben ist die Porzellanplastik des XVIII. Jahrhunderts geeignet, das fundamentale ästhetische Problem des Formates zu beleuchten, wenn sie in ihrem Verhältnis zur Großplastik betrachtet wird. Denn die Beziehungen zwischen Groß- und Kleinplastik, die, durch historische Fakten belegt, in Schulzusammenhängen, als Identität der Meister, als Themengleichheit, endlich aber auch in der Tatsache der Kopie, der vergrößernden und der verkleinernden, in Erscheinung treten, decken eben in der Barock- und Rokokogestaltung merkwürdige und typische Abwandlungen bestimmter allgemeiner Gesetzlichkeit auf und erhellen damit das Gestaltproblem, das sich mit dem des Formats aufs innigste verbindet, während zugleich für die genannten Stilepochen bedeutsame Charakteristika offenbar werden.

Daß der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts von jeher eine Sonderstellung innerhalb der kleinplastischen Künste eingeräumt wird, ist kaum zu übersehen; selbst die Zeit der gänzlichen Verachtung des Barock und Rokoko schätzte diese Figuren und Gruppen wenigstens als Sammelobjekt. Die Frage nach der Ursache dafür beantwortet sich zunächst aus dem Anreiz, den die Neuheit des Bildstoffes geboten haben mag. Wäre dies jedoch der einzige Grund, so hätte er mit dem quantitativen Anschwellen der Produktion sich sehr bald aufheben müssen. Sie ist also bestenfalls von zeitlicher, nicht aber von wesentlicher Gültigkeit. Wenn dennoch alle impliziten Motivierungen wesentlicher Art bei der Tatsache des Materials verharren, so ist es nicht dessen Neuartigkeit als Bildstoff, die zugrunde gelegt wird, vielmehr eine Summe immanenter Kräfte, die dem Bildstoff als solchem zugeschrieben werden und die in dem Ausdruck „Porzellanstil" ihren bestimmtesten Ausdruck finden. Und in der Tat würde die nachweisliche Existenz eines solchen „Porzellanstils" die oben gestellte Frage erschöpfend beantworten. Damit ist aber die Frage nach dem Verhältnis von Stilform — d. h. vom Ausdruckswillen einer Zeit bzw. eines Künstlers — zum Material gestellt. Nun kann zwar Gottfried Sempers Anschauung, das Porzellan habe den Rokokostil geschaffen, heute als widerlegt gelten, dennoch läßt bisher die Bestimmung des Verhältnisses an Eindeutigkeit und Klarheit zu wünschen übrig. Wenn es z. B. bei O. v. Falke (Deutsche Porzellanfiguren, Berlin 1919) heißt, daß „die besondere Herstellungsweise des Porzellans zu anderen Zielen und Ausdrucksmitteln führe", und „daß der Stil dieser Gattung in hohem Maße durch die Technik bedingt werde", oder etwa wenn einmal Christ (Ludwigsburger Porzellanfiguren, Stuttgart und Berlin 1921) den Begriff „dekorativ-porzellanmäßig" bildet und ihm als Gegenbegriff eine mehr statuettenmäßige Gestaltung späterer Zeit entgegenstellt, so werden hier offenbar richtige und falsche Vorstellungen so gemischt, daß eine Klarstellung geboten erscheint. — Die Rückführung der Frage des Porzellanstils auf das Grundproblem: Material — Form, Material — Stil kann gewiß auf keinen Widerstand stoßen, wenn das Wort in engstem Sinne genommen wird. (Die weitere Verwendung im ab-

geleiteten Sinn als Bezeichnung einer Stilverwandtschaft oder Ähnlichkeit soll als unexakte Verschiebung hier außer Betracht bleiben). Es kann für die Gattung Porzellan nichts anderes gelten als allgemein gilt: die Gattung ordnet sich in ihrer speziellen Gesetzlichkeit den allgemeinen Regeln und Stilgesetzen unter. Wenn der „Stil dieser Gattung in hohem Maße durch die Technik bedingt wird“, so gilt dies sinnvoll für jede Art Kunstgestaltung, jedoch lediglich als Begrenzung, insofern sie dem Formwillen des Bildners gewisse Grenzen setzt. Der Werkstoff als solcher, der besondere sinnliche oder künstlerische Reiz eines bestimmten Materials ist niemals bestimmend für den Stil; er kommt vielmehr dem Ausdruckswillen mehr oder weniger entgegen, und wenn ein Stil den ihm adäquaten Werkstoff findet, so wird die vollendetste Wirkung zu erwarten sein. Damit ist ausgesprochen, daß das „Material“ keineswegs als irrelevant zurückgewiesen werden kann, sich aber nicht mit dem Anspruch führender Geltung von allen jenen Elementen abtrennen läßt, welche in ihrer Bezogenheit, in ihrem wechselseitigen Bedingtsein das Phänomen des Stils repräsentieren. Emil Utitz, der in der Untersuchung „Was ist Stil?“ (Stuttgart 1911) im besonderen die Existenz und das Verhältnis dieser mannigfachen Faktoren untersucht hat, kommt zu dem Schluß, daß nicht weniger als acht solcher Bedeutungstypen nachzuweisen sind. Wenn Utitz nun auch von dem Versuch der Aufstellung einer Rangordnung absieht, so wird doch deutlich, daß die Inanspruchnahme ausschließlicher oder auch nur vorherrschender Geltung gerade für das „Material“ schwerlich zu rechtfertigen ist, insofern die inhibitiven Kräfte der Materie deren inspirative notwendig und immer überwiegen (s. o.). Es leuchtet ein, daß die geistbezogenen Interpretationen des Stil-Begriffs, als eines dem „schöpferischen“ Bereich der Kunst zugeordneten Phänomens, also etwa die Bedeutungstypen Persönlichkeitsstil, Zeitstil, nationaler Stil u. a. m. das vornehmlich „Gebundene“ alles Stofflichen an Bedeutsamkeit so entscheidend überwiegen, daß es unzulässig erscheint „Stil“ vom „Material“ her zu bestimmen. Die Identität von Form und Inhalt, die vorauszusetzen der Begriff des Kunstwerks nötigt, enthält immanent ein Mitdenken des Materials, das bewußt oder unbewußt sein kann, jedenfalls aber gefordert ist, als vorgestellte Realisierung eines Formgedankens im Material. Da es sich nämlich um konkrete Gestaltung handelt, ist die Abstraktion vom Material so wenig möglich, wie etwa für die Kunstform der Dichtung die Abstraktion vom Wort, von der Sprache. Diesen Zusammenhang charakterisiert R. Hoenigswald in der „Denkpsychologie“ (München 1921). „Jedoch ist im Kunstwerk der künstlerische Gedanke nicht dargestellt im Sinne einer auch nur bedingt äußerlichen Repräsentation; vielmehr bestimmt er sich in ihm nur zu erfahrungsmäßiger Wirklichkeit. Zu unverkennbarer Ausprägung gelangt dieses Verhältnis in der Einzigartigkeit und Individualität des Kunstwerks. Es ist unersetzlich, weil es nicht bloßes Korrelat, sondern eben der künstlerische Gedanke selbst ist.“ — Eben aus der geistigen Tatsache des Stils, des Formwillens, der Ausdruckstendenz eines künstlerischen Forminhalts folgt notwendig, daß daraus nicht geschlossen werden kann, es bestimme das Material den Stil. So erhält auch — es sei an dieser Stelle zur besseren Klärung der Hinweis gestattet — die moderne Forderung nach „Materialgerechtigkeit des Kunstwerks“, die jene Umkehrung zu enthalten scheint, nur aus der historischen Situation ihre Berechtigung und darüber hinaus ihre Notwendigkeit. Das über das Ziel hinaus Schießende der Zeitforderung ist berechtigte Reaktion gegen die Verwahrlosung des künstlerischen Instinktes in der Frage der Materialwahl im ausgehenden 19. Jahrhundert. So zeitlich gebunden, ist der Anspruch und sein Recht zu betrachten. Als geschichts-indifferentes Gesetz kann er nicht gelten; was seinem Wert keinen Abbruch tut, solange eben nur die

Korrektur eines aufgetretenen Minus gefordert ist, das die künstlerische Qualität in Frage stellt, wie aus den oben angeführten Zusammenhängen folgt. — Wenn andererseits Stil als Zeitphänomen begriffen wird, oder auch wieder als individuelle Ausprägung innerhalb eines Zeitausdrucks — eine Setzung, die ohne weiteres hier als geltend angenommen werden kann —, so wird die Adäquatheit von Zeittendenz oder Ausdruckswillen und Materialeigenschaften, also Materialeignung, eben zu den charakteristischsten und reizvollsten Produkten führen, — immer mit der Voraussetzung, die besondere Gattung prägt am eindringlichsten aus, was aus einer geistigen Einheit erwächst, die sich gleichwohl in anderen Gattungen nicht weniger rein und deutlich manifestiert. Das Material, das dem Stilwillen einer Zeit den weitesten Spielraum gewährt, die wenigsten Grenzen setzt, kann füglich als „idealer Stoff" betrachtet, keinesfalls aber als stil-bildend angesehen werden. Eine gewisse Verschleierung so eindeutiger Zusammenhänge ist denkbar aus den technischen Gesetzen der heutigen maschinellen Produktion, wo in der Tat „technische Notwendigkeiten" stärker sprechen, im Sinne Sempers, demzufolge das Material und seine Beschaffenheit zu bestimmter Formgebung zwänge, an die sich das ästhetische Gefühl anschließe. (Vgl. darüber Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1923, S. 286 f.) Der Herstellungsprozeß setzt also formal engere Grenzen. Jedoch für die geistige Zeugung ändert dies nichts. Für sie bestimmend ist lediglich die sinnliche Qualität des Materials als Medium der „Gestalt". Es folgt also, daß von der Existenz eines besonderen Porzellanstils nicht die Rede sein kann, so wenig wie die Herstellungsweise zu besonderen Zielen oder gar Ausdrucksmitteln führen kann. Daß in irgendeinem Umfang der Stil der Gattung durch die Technik bedingt wird, unterscheidet diese Gattung nicht wesentlich von anderen. Es folgt weiter, daß die Überbewertung des Materialstils in Bezug auf das Porzellan, lediglich dafür spricht und dahin zu berichtigen ist, daß die Materialeigenschaften des Porzellans am weitesten den Intentionen der Zeit entgegenkamen, daß sie den weitaus adäquatesten Werkstoff für den Bildnerwillen der Zeit ergaben, ihren Ausdruckstendenzen kaum ein Hindernis boten. Die glänzende Oberfläche mit ihren spielenden Lichtern lockert die Massen und löst die Umrisse auf, der Kontur flimmert oder verschmilzt mit der fluktuierenden Atmosphäre mit einer Zartheit, wie sie ähnlich in den graphischen Werken des Rokoko mit ihrer Verwischung des reinen Strichs lebt. Die Komposition spricht sich in malerischer Gruppierung aus, und dies ist keineswegs nur als ein Ergebnis der Technik anzusehen, die eben in der Lage ist, beliebige Figuren und Teile zu verschmelzen, daher also nicht auf einen geschlossenen Umriß bedacht sein muß. Denn dieselbe technische Möglichkeit wird auch im Bronzeguß und in der uralten Kunst der Elfenbeinschnitzerei geboten, die zu ihrem Teil aber auch erst in dieser Zeit die gleichen Kompositionsabsichten verwirklichen; wie Falke sagt: „entsprechend der in der Barockplastik lebendigen Neigung, das Darstellungsgebiet der Plastik in der Richtung der malerischen Komposition zu erweitern". Wie wenig der „Porzellanstil" an dies Material gebunden ist, mag noch ein Beispiel illustrieren. Christian Scherer beschreibt in „Studien zur Elfenbeinplastik" kleine Jahreszeitenfiguren aus Fürstenberger Porzellan (in Braunschweig befindlich). Sie sind Abformungen von einer Elfenbeinserie Permosers, die nur zum Teil noch erhalten ist. — Wenn also die klassizistische Zeit auf der einen Seite unglasierte Biskuitporzellane nach französischem und englischem Muster vorzieht, auf der anderen Seite in der eigentlichen Porzellanplastik allmählich immer geringere Qualität der Leistung aufweist, so erklärt sich das mühelos aus der Tatsache, daß die spezifischen Reize des Porzellans als Bildstoff für das klassizistische

Kunstideal keinen Ausdruckswert besaßen, — ja sie widersprachen dem Formwillen des Klassizismus ebensosehr, wie sie dem Gefühl des Spätbarock und Rokoko entgegenkamen. Es charakterisiert darum die Zeit, wenn der Höhepunkt der Porzellanplastik in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, und es ist absolut kein Beweis für ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte an sich, wenn das Interesse am Porzellan dann abflaut. Würde das Material den Stil bestimmt haben, so hätte dies Faktum keine Erklärung, und man müßte dann allerdings fragen, warum die Porzellanplastik stirbt, da ja das Material bleibt. — Noch ein anderer Vorzug des Materials kam der Zeit in einem Maße entgegen, der es jedem anderen plastischen Material weit überlegen machte, nämlich die Fähigkeit, das glänzende Weiß mit prachtvollen Farben von tiefem Glanz und zartestem Schmelz zu kontrastieren, eine Fähigkeit, die der dekorativen Haltung des 18. Jahrhunderts, wie sie sich parallel etwa in der Deckenmalerei zeigt, auf plastischem Gebiet kein anderer Bildstoff bieten konnte. Denn eben durch die Glasur und die besondere optische Beschaffenheit der farbgebenden Glasflüsse können brillante Wirkungen erreicht werden, die kein anderes Substrat in solcher Feinheit ermöglicht. Dieser Vorzug leuchtete denn auch den Zeitgenossen in solchem Maße ein, daß z. B. Gartenplastiken in Veitshöchheim bei Würzburg auf Anordnung des Fürstbischofs 1768 „auf Porzellanart" bemalt worden sind. (Vgl. Christian Scherer, Die Fürstenberger Komödianten Simon Feilners, in Cicerone 15, 1923.) Die ausdrückliche Vergleichung ist recht charakteristisch. Die Tatsache der Bemalung steht nicht vereinzelt, sondern ist durchaus häufig. — Es bleibt sonach nur ein Anspruch der Zeit, dem das Material scheinbar nicht genügen konnte, der nach Monumentalität. Hier ist die technische Grenze, die dem Stilwillen entgegentritt; aber doch nur insofern der Umfang beschränkt wurde und die Porzellanplastik entgegen den ursprünglichen Absichten ihrer ersten Modellmeister eben zur Kleinplastik wurde. Wenn jedoch Monumentalität nicht maßstäblich verstanden wird, sondern als Stilwille, als Ausdruckswert, so hat sie auch in der Porzellanplastik Ausdrucksmöglichkeiten. Denn Monumentalität als innere Größe ist vom Maßstab unabhängig. „Da", wie Dessoir in der „Ästhetik" sagt, „dem Künstler noch andere Mittel zur Verfügung stehen (als Vermehrung der Quantität), durch die er innere Größe verdeutlicht, so braucht die Veränderung der Quantität mit der Veränderung des Gehalts nicht gleichen Schritt zu halten." Es ist „bei aller Kleinheit der Dimensionen der Eindruck des Gigantischen" möglich, heißt es bei Karl Justi in den „Briefen aus Italien" (Bonn 1925, S. 109), und im gleichen Zusammenhang: „Es kommt darauf an, groß zu denken oder, wie Schiller sagt, „Im Raum wohnt das Erhabene nicht"." Die Spät-Barockmeister der früheren Meißener Plastik, vor allem Kändler, haben eine innere Größe und ein monumentales Pathos in ihrer religiösen Porzellanplastik verwirklicht, die gleichberechtigt neben die „monumentale" Großskulptur treten.

Obwohl also angenommen werden könnte, daß die Adäquatheit von Formidee und Werkstoff dem Porzellan im 18. Jahrhundert seine bevorzugte Stelle gibt, kann doch diese Tatsache allein noch nicht genügend erklären, daß man dem Porzellan gerade stilbildende Kräfte zugeschrieben hat. Es ist in der Tat neben solcher formal-bedingter Einordnung und Gleichsetzung mit der Kleinplastik überhaupt — wenngleich als prima inter pares — noch ein weiteres Moment anzuführen, das die wirkliche und ungewöhnliche Bedeutung des Porzellans begründet; wenn eine gewisse stilbildende Wirkung an der Gattung beobachtet werden konnte, so soll nun diese Wirkung hier auf ihre wahre Ursache geführt werden, und das Mißverständnis, als sei der Bildstoff diese Ursache („Porzellanstil!"), als solches gekennzeichnet und aufgeklärt werden. Es handelt sich dabei nämlich keineswegs um ein for-

males, sondern um ein inhaltliches Novum. Zur Klarlegung ist es notwendig, auf die landläufigen Inhalte klein- und großplastischer Gestaltung kurz einzugehen und davon die inhaltliche Besonderheit eines großen (und zwar eines besonders geschätzten) Teils der Porzellanplastik abzusetzen.

Die Verbindung mit dem zweckhaften Kunstgewerbe, die im Mittelalter durchaus bestanden hatte, war durch das 16. Jahrhundert gelöst worden. (Vgl. hierzu F. Bange, Kleinplastik des 17. Jahrhunderts.) Die stoffliche Freiheit, die damit gewonnen wurde, drückte sich in der neuen Themenwahl aus. Das Kabinettstück, dessen Anfänge das 16. Jahrhundert bringt, bevorzugt die Antike, Mythologie und Allegorie in absoluter Parallelität mit der Monumentalplastik; selbstverständlich bleibt auch für das religiöse Thema nach wie vor Raum. Im 17. Jahrhundert nimmt das Elfenbein als Material etwa die Stelle ein, die im 18. Jahrhundert dem Porzellan zufällt. (Permoser, Rauchmiller, Ignaz Bendl, Matthias Steinl u. a. m. sind gleichzeitig Elfenbeinschnitzer und Monumentalplastiker.) Wichtig in unserem Zusammenhang ist die Allegorie, bei der häufig ein krasser Realismus der Darstellung auftritt. Dieser gibt nämlich öfters Anlaß zu Verwechslungen mit Genrekunst. Nun ist es aber so, daß oft eine dem Zeitgenossen unmittelbar einleuchtende allegorische Sinngebung für uns unverständlich oder nur sehr mühsam konstruierbar geworden ist, wogegen der Realismus der Darstellung, für die Zeit von sekundärem Interesse, uns als das Primäre erscheint. Die Realität ist im allegorischen Bildwerk, das etwa Sprichwörter u. ä. versinnlichte (Brueghel!), ein untergeordnetes Moment, so entscheidend auch dieser Realismus formal im Vordergrunde steht.

Die besonderen geistigen Voraussetzungen echter Genrekunst werden erst langsam entwickelt. Das 17. Jahrhundert schafft in der Setzung der vollkommenen Immanenz des Absoluten im Endlichen, wie sie sich in Spinozas Lehre von der Autarkie der Natur ausprägt, jenes Lebensgefühl, das im Kunstwerk als „Verliebtheit in die Wirklichkeit" in Erscheinung tritt. Während in der Allegorie, so erläutert Franz J. Böhm in dem Aufsatz „Begriff und Wesen des Genre" (in Zeitschrift für Ästhetik Bd. 22, 1928), ein theoretischer Gedanke transponiert werde, sei das Wesen des Genre Autarkie und reine Diesseitigkeit. „Das weite Reich des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen", das ist Gegenstand der Genrekunst, und „Belauschung des einzelnen, augenblicklichen kleinen ...", die aus dem Begriff des Allgemeinen fließe, nämlich der autarken Geltung. (Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik Bd. 3 § 107, zitiert bei Böhm a. a. O.) Diese echte Genrekunst, die, sich selbst genügend, keiner Sinngebung außerhalb ihrer selbst bedarf, ist im 17. Jahrhundert zuerst in den Niederlanden entwickelt worden; es braucht nicht erst ausdrücklich auf die niederländische Malerei verwiesen zu werden (vgl. dazu Franz Roh, Holländische Malerei, Jena 1921). Sie für die Plastik zu erobern, war der Porzellankunst vorbehalten.

Hier ist es das Genie Kändlers, dessen Gestaltungswille sich auf genremäßige Wiedergabe richtet und der im Porzellan genau den Stoff findet, der ihm entspricht; ein Stoff, der außer der plastischen Eignung in seiner eminenten koloristischen Disposition einen Wert besitzt, der ihn in jeder Beziehung zur Umsetzung des Reizes etwa Watteauscher Szenen befähigt; diese Tat, die zugleich durch das formale Genie in einer künstlerischen Qualität ohnegleichen das neue Stoffgebiet erobert, ist offenbar so überzeugend gewesen, daß von ihr aus, von der geistigen Haltung, auf der allein sie ruhen kann, weitreichende Wirkungen abgeleitet werden müssen. Daß schon vor Kändlers Zeit sog. „Callot-Figuren" nach holländischen Stichen in Meißen in geringem Umfang (und meist als Deckelverzierung

von Vasen usw., also nicht als selbständige Plastiken) vorkommen, ist lediglich als Kuriosum von Belang und schränkt keineswegs Kändlers Bedeutung ein. (Vgl. darüber z. B. Braun-Folnesics, Geschichte der Wiener Manufaktur (S. 34), und auch Zimmermann, Meißner Porzellan, Leipzig 1926 u. a. m.) Wie Kändlers Genie von Meißen aus sämtliche deutsche Manufakturen beeinflußt, so muß auch die Umgrenzung der besonderen Bedeutung der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts innerhalb der kleinplastischen Künste überhaupt von seinem Schaffen aus gewonnen werden, weil der von ihm neu erschlossene Stoffkreis durch die besondere geistige Struktur der Zeit zu einem richtunggebenden Stilelement für diese Zeit geworden ist. Niemals darf aber übersehen werden, daß dabei nur ein Stilelement von seiten der Porzellanplastik besonderen Nachdruck erhält, daß auf der einen Seite dieses Stilelement in der Malerei längst entscheidend vorhanden ist, und daß auf der anderen Seite die formale Gestaltung in jedem Sinne der allgemeinen Stiltendenz gleichlautet.

An dem Vergleich mit der keramischen Kleinplastik der Antike nun kann ein fundamentales Problem verdeutlicht werden, nämlich das Verhältnis von Gestalt und Format, das zwar nicht auf die Porzellanplastik sich beschränkt, aber an ihr so gut wie an anderen Zweigen der Kleinplastik jener Zeit bemerkt und gedeutet werden kann, und das für die Stilanalyse wesentlich bestimmend ist.

Der Stoffkreis der Porzellanplastik ist in frappanter Weise dem der Antike parallel. Ist doch eben die Antike — Sage und Mythologie — seit dem 16. Jahrhundert das vornehmste Thema der Kleinplastik, daneben Amoretten und Allegorien, kurz alles Themen, die auch die gleichzeitige Großplastik — „zumal wo sie dekorativen Aufgaben diente" — gestaltete; (von den speziellen Motiven der Genrekunst, die ja in einer anderen geistigen Ebene fundiert sind, kann in diesem Zusammenhang abgesehen werden). Dieser enge Anschluß und diese Parallelität ist nicht neu, vielmehr ebenfalls in der Antike vorgebildet. In den letzten vorchristlichen Jahrhunderten z. B. schließt sich die Terrakottaplastik eng an die monumentale Kunst an; man kopierte Großplastiken, jedoch nur in ungefährer Anlehnung, man bildete sie dabei um. Für diese Betrachtung ist wesentlich, daß man die Vorbilder der Großplastik niemals getreu kopierte. Denn „es blieb den Griechen nicht verborgen, daß man für eine bestimmte Größe erdachtes und modelliertes Kunstwerk nicht beliebig vergrößern oder verkleinern kann, ohne die künstlerische Wirkung zu zerstören". (August Köster, Die griechischen Terrakotten.) Die Umbildung geschah mit der bewußten oder unbewußten Voraussetzung der „eigenen stilistischen und künstlerischen Bedingungen des kleinen Formates und des keramischen Bildstoffes". (M. Sauerland, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, Köln 1923.) Denn „das Format eines jeden Kunstwerkes ist mit seinem künstlerischen Wesen aufs innigste verwachsen." (Sauerland a. a. O.) Dem scheint der Gestaltcharakter eines Kunstwerkes zunächst zu widersprechen. Kunstwerke sind Gestalten mit speziellem Bedeutungsgehalt, Gestalten hinwiederum Ganzheiten, deren Gegenstandswert (also Seinsbestand) zwar auf fundierende Elemente verweist, ohne aber von mehr als vom Zusammenhang dieser Elemente betroffen zu werden. Die Ableitung findet sich bei R. Hoenigswald in der „Denkpsychologie" (München 1921, S. 166). „‚Gestalten' stellen ‚Ganzheiten'" dar, die mit Elementen gegeben sind. Aber jene Ganzheiten sind von diesen Elementen und deren Summe verschieden, sie sind ein den Elementen und ihrer Summe gegenüber Neues; dabei doch auch wieder ein hinsichtlich ihres Daseins, wie ihrer Qualität durch die Elemente bedingtes ... Solche Selbständigkeit und Eigenwertigkeit erweist sich daran, daß die Gestalt „bleibt", auch wenn die fundierenden Elemente wechseln ...

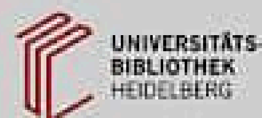
Allein der Wechsel der fundierenden Elemente kann dabei nicht grundsätzlich sein. Er muß, soll die Gestalt erhalten bleiben, ganz bestimmten Bedingungen genügen. Bedingungen ... die mit der Gestalt und durch die Gestalt gesetzt sind." — Die „Gestalt" als Kern des Kunstwerkes bleibt also im jeweils verkleinerten oder vergrößerten Maßstab dieselbe, maßgeblich sind eben die Proportionen. Dennoch wird für das Kunsterlebnis, für das produzierende Erfassen dieser Proportionen, der konkrete Gegenstand und seine Eigenschaften, d. h. hier sein absolutes Maß, von Bedeutung sein. Es werden die perspektivischen Verschiebungen, die sich trotz gleichbleibender Proportionen durch Vergrößerung oder Verkleinerung des ursprünglichen Maßstabs notwendig ergeben, andere optimale Distanzen für den Betrachtenden erfordern. Desgleichen dürfen nicht jene Assoziationen und eben Gefühlswerte außer acht gelassen werden, welche mit dem Relationserlebnis des Beschauers verbunden sind, der seine eigene Größe mit dem Format des erlebten Kunstwerks bewußt oder unbewußt in Zusammenhang bringen wird. Es versteht sich, daß hier nun gewiß nicht geringfügige Differenzen jene ausschlaggebende Bedeutung für das Kunstwerk haben, sondern daß es sich um die beträchtlichen Verschiebungen handelt, die etwa in den Zonen Kleinplastik, Lebensgröße und überlebensgroße Monumentalplastik gefaßt werden. Mag also das Gestalterlebnis als Erlebnis der räumlichen Proportion durch eine Veränderung des Formats wesentlich unverändert bleiben, so wird sich doch andererseits jede Formkonzipierung deswegen auf ein bestimmtes Format beziehen, weil eine willkürliche Änderung dieser optimalen Größe die ursprüngliche Idee mindestens verschleiert (unbeschadet der Möglichkeit einer Korrektur des Seherlebnisses in der Vorstellung, von der z. B. die Kopie stets profitiert), wie es ja auch den Verlauf einer Melodie, d. i. ihre Gestalt, nicht ändert, wenn sie aus einer Tonart in die andere transponiert wird, jedoch für das bestimmte urbildliche Kunstwerk in dem Farbwert der Tonart ein wesentlicher Faktor zu sehen ist. — Wenn also die „Dichtigkeit" einer künstlerischen Handschrift etwa sich pädagogisch dartun läßt (wie es gelegentlich geschieht), durch unendliche Vergrößerung z. B. einer Radierung im Projektionsapparat, so ist hier in der Tat nur die Spannung und Suggestionskraft künstlerischer Emanation abzulesen, dagegen wird das Kunstwerk als Ganzheit in seiner eigentlichen Wirkung und in der inneren Gesetzlichkeit der Form, die ihr eigenes Format bedingte, verwischt und aufgehoben. So sagt auch Dessoir (a. a. O.) zu diesem Thema: „Inwieweit kommt bei der künstlerischen Umformung der Wirklichkeit das vom Künstler gewählte Maß oder die von ihm hergestellte Intensität in Betracht? ... Daß ... die ... absolute Größe des Bildes ihre ästhetische Bedeutung besitzt, wird schon durch die Tatsache nahegelegt, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Formates bei vollkommen erhaltener Formgleichheit einen verschiedenen ästhetischen Eindruck hervorbringen kann ... Das Original(bild) hat durch seine tatsächlichen Maße eine Wertnuance, die der (verkleinernden) Widergabe fehlt." — Diese Eigenwertigkeit des Formates ist nun bei den Griechen ein klares und gültiges Prinzip, das von der Tatsache der zahlreichen Kopien berühmter Bildwerke nicht beeinträchtigt wird. Denn der Begriff der Kopie setzt als solcher die Erinnerung voraus. Es wird kein neues selbständiges Kunstwerk mit den aus seiner Konzipierung, aus seiner Idee folgenden Gesetzen geschaffen, sondern in genauer Innehaltung der Proportionen eines ursprünglichen Kunstwerkes wird ein solches aus zweiter Hand, gleichsam ein abgeleitetes, in einem Maßstab hergestellt, der aus der Zweckmäßigkeit, nicht der Eigengesetzlichkeit der Schöpfung stammt. Damit wird dann aber auch der Anspruch auf selbständige Geltung nicht mehr erhoben, sondern der ästhetische Genuß an diesem Werk setzt voraus die

Erinnerung an das ursprüngliche, meist wohl berühmte Kunstgebilde, das in der Kopie reproduziert wird.

In der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts liegt es nun so, daß sie mit der Übernahme des Stoffgebietes der großen Barockskulptur (Mythologie, Allegorie, Amoretten) „sich in der stilistischen Gestaltung solcher Gegenstände von der gleichzeitigen Steinskulptur nicht weiter entfernt hat, als es die Verschiedenheit des Materials und die größere Freiheit der Gruppenbildung mit sich brachte" — also eine Feststellung, die durchaus den oben dargetanen Zusammenhängen von Stil und Material entspricht —, „es gibt Porzellanfiguren, die nur getreue Verkleinerungen großer Marmorstatuen sind und die sich dennoch vollkommen in den Porzellanstil einfügen, während andererseits ein erfolgreicher Modellmeister wie Wilhelm Bayer seine Porzellanfiguren unbedenklich auch als große Marmorwerke ausführte". (O. v. Falke a. a. O.) Damit ist ein neuer Sachverhalt gegeben. Es kann sich nämlich allgemein nicht um Kopien im Sinne von Erinnerungsstücken handeln, weil die Voraussetzung einer allgemeinen Kenntnis des kopierten Werkes in den meisten Fällen fehlen dürfte. Zudem aber handelt es sich ja auch nicht nur um Verkleinerungen, sondern ebensogut um die Umkehrung: das Kabinettstück wird Monumentalplastik (ein Fall, der in der Antike nicht vorkommt). Gewiß ist, daß bei der Änderung des Formates auch bestimmte Korrekturen vorgenommen werden mußten, und die wirklich getreue, das würde heißen proportional-identische Abwandlung, kann nur cum grano salis verstanden werden. So ist gerade über Beyers viel besprochene Vergrößerungen zu sagen, daß z. B. die Artemisia in Schönbrunn sich ... „namentlich in punkto Gewandung wesentlich von ihrem Urbilde, der Ludwigsburger Porzellanfigur, und zwar nicht eben zu ihrem Vorteil", unterscheidet (Dernjač, Zur Geschichte von Schönbrunn, S. 72), dagegen auch wieder, „die für die „Ruinen von Karthago" gemeißelte Sandsteinfigur das Beyersche Modell ganz genau kopiert" (ebendort). In der Beurteilung der Qualität gehen die Meinungen auseinander; Dernjač findet offenbar die Monumentalplastik schwächer als ihr Porzellanmodell, wogegen Sauerlandt der Ansicht ist, daß die Möglichkeit, die Figürchen im großen Maßstab zu wiederholen, „nicht eben für die Vorzüglichkeit der Ludwigsburger Porzellanmodelle Beyers als Kleinbildwerke" spricht (Sauerlandt S. XXVII). Der Ausgangspunkt für die Bewertung ist offenbar unsicher! Es ist gewiß nicht zu verkennen, daß die Umformung im mindesten nicht auf das Format solche Rücksicht nimmt, wie das für die Terrakotten der griechischen Antike behauptet werden konnte. Und zumal die Tatsache der Vergrößerung spricht für eine ganz andere Bewertung oder vielmehr Nichtbewertung des speziellen Charakters eines Formates. Auch ist eine Anlehnung, die über das Motivische hinausgeht — nur so kann man die Anlehnung im griechischen Altertum ansehen —, in jedem Falle merkwürdig. Denn das Format ist ja nichts Zufälliges und Akzessorisches, sondern selbst wesentlich bestimmend für das künstlerische Erlebnis und Träger ganz bestimmter Ausdruckswerte. Georg Simmel sagt hierüber (Philosophische Kultur, S. 143): „Die allgemeine Herrschaft der Vorstellung, der ästhetische Eindruck des Anschaulichen beruhe auf der reinen Form, verbirgt es uns allzu oft, daß diesen Eindruck noch ein anderer Faktor bestimmt: das Größenmaß, in dem der Eindruck sich bietet. Wir sind gar nicht imstande, eine reine Form, d. h. das bloße Verhältnis von Linien, Flächen, Farben zu genießen, sondern wie unsere sinnlich-geistige Art nun einmal beschaffen ist, bindet sie diesen Genuß an eine bestimmte Quantität solcher Formen. Diese Quantität hat einen gewissen Spielraum, aber sie bewegt sich zwischen einer oft ganz unzweideutigen Größe, bei der die Form, als solche ganz ungeändert bleibend, ihren

ästhetischen Wert verliert, und einer Kleinheit, mit der der gleiche Verlust eintritt. Vielmehr und viel tiefer als es bewußt zu werden pflegt, bilden die Formen und der Maßstab eine ganz untrennbare Einheit des ästhetischen Eindrucks; und eine Form offenbart ihr ästhetisches Wesen von seiner Wurzel her daran, wie sich ihre Bedeutung mit Änderung ihres Größenmaßes wandelt.“ — Nimmt man nun auch als Regel jene Form der Anlehnung an, die das Modell so benützt wie gestochene oder gezeichnete Vorlagen, so wird die Möglichkeit der getreuen (oder selbst eingeschränkt getreuen) Vergrößerung oder Verkleinerung, die durch die belegten Fälle sich ergibt, auf die Ästhetik der Barock- und Rokokokunst in ihrer Eigentümlichkeit ein deutliches Licht werfen. Während nämlich die griechische Plastik dem Format einen unantastbaren Wert zuerkennt, übergeht die Barockplastik ihn offenbar völlig oder doch sehr weitgehend. Der Fall ist nicht für die Porzellanplastik allein bezeugt. Auch Permoser griff für großplastische Arbeiten auf frühere Kleinplastiken zurück. Die monumentalen Jahreszeitenfiguren in den Nischen des südöstlichen Torturms des Zwingers in Dresden sind Übertragungen von früheren Elfenbeinstatuetten (im Grünen Gewölbe). Motivisch am treuesten die Gestalt des Winters, während der Herbst eine statuarisch gestillte Abwandlung des in lebhafter Kontrapostierung und interessanter Drehung gebildeten Elfenbein-Herbstes darstellt. Die weiblichen Figuren zeigen nur noch ungefähre Anlehnung (Abbildungen bei Michalski, Permoser: Elfenbeinfolge: Abbildung 15—18, Zwingerstatuen: Abbildung 62—65). Diese Gegensätzlichkeit ist nicht zufällig, sondern läßt sich aus der Gesamthaltung der Epoche gegenüber dem menschlichen Dasein ableiten. Da für die klassische Zeit der Mensch in seiner biologischen Existenz das Maß aller Dinge ist (wie es auch A. Schmarsow treffend ausdrückt: „Die Lehre des alten Griechen, das Maß aller Dinge sei der Mensch, ist aus dem Geiste der künstlerischsten Nation entsprungen. Der Satz gilt im Reiche der Künste ohne Widerspruch, ja, er ist die Grundlage für ihr Verständnis“), muß für sie und alle an ihr orientierten Epochen natürliche Größe die kanonische Norm bedeuten. Gibt es nun aber eine solche Optimal-Zone, so sind die darunter oder darüber befindlichen Maßstäbe minderen Ranges. Darum gilt für klassische Perioden nicht nur, daß die Wiederholung in einem anderen als dem ursprünglichen Maßstab die ursprüngliche Formidee verändert, sondern es wird überdies eine W e r t s k a l a gesetzt. Keineswegs kann eine allgemeine Geltung dieser ästhetischen Norm, dieses Kanons angenommen werden. Die Wandelbarkeit aller idealen Forderungen, gewiß auch des Kunstideals gehört zum Wesen der Geschichte. Offenbar kann für die Barockzeit eine solche Norm und Wertskala n i c h t angenommen werden. Und i h r e Ästhetik dürfte sich insofern füglich aus dem Gegensatz zur Klassik ergeben. Die Bedeutsamkeit des Formates ist in ihrer objektiven Wirksamkeit selbstverständlich nicht aufzuheben, insofern sie nämlich bestimmte Wirkungen für den Augenschein bedingt; in ihrer subjektiven Geltung jedoch, d. h. in der Bewertung, die der Künstler oder die Zeit ihr zukommen läßt, ist für die Barockzeit eine starke Einschränkung anzunehmen. Darin liegt gerade ein charakteristisches Stilmerkmal der Epoche.

An einem Beispiel läßt sich verdeutlichen, wie weit ab von Maßbestimmtheit das Barock gestaltet. Die ungeheuren Dimensionen etwa der Peterskirche, die Höhe der Tabernakelsäulen des Bernini werden in ihren räumlichen Ausmaßen vom Menschen nicht erfaßt. Auf dem Umweg über die zeitraubende Durchschreitung erst wird die Tatsache erfaßt, primär ist die Wirkung nicht da. Die übergroßen Dimensionen stehen gleichsam für sich und ohne Bezug auf den Beschauer — für eine Zeit der betonten Illusionsschaffung eine bemerkenswerte Haltung. Erklärungen können schwerlich versucht werden, doch wird man, ohne allzu





stark ins Metaphysische abzugleiten, vielleicht sagen dürfen, daß ein gewisser Zug von jener Geisteshaltung hier wiedergefunden werden könnte, die in der Philosophie jener Zeit geformt ist, nämlich der gleichmäßigen Bewertung aller Erscheinungen des Lebens als Träger göttlicher Gesetzlichkeit. Die „schöpferische" Auseinandersetzung, die Kunst, ist nach Schmarsows schönem Wort, „eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in die er gestellt wird, so gut wie Wissenschaft, Religion und Sittengesetz es auch sind" — sie geht notwendig in der gleichen geistigen Optik vor sich, wie Religion, Sittengesetz und Wissenschaft. Die Werte sind dabei ohne Bezug auf die menschliche Existenz und insofern auch alle Größenordnungen gleichwertig. Von diesem Standpunkt aus gibt es kein differenziertes Gefühl mehr für die Wirkung eines Maßstabes. Das scheint den Ansichten zu widersprechen, die dem Barock in jedem Falle monumentale Planungen zuschreiben und die mit Recht betonen, wie gerade im Barock häufig eine Maßstabswirkung erstrebt wird, die sich natürlich auf den Augenschein, also auf den menschlichen Betrachter, bezieht; indem nämlich durch die Nebeneinanderstellung von Sehr-groß und Sehr-klein die Wirkung Noch-größer für das Große eben durch dies Mißverhältnis offenkundig erstrebt wird, — ein Kunstgriff, der ebenso wie die perspektivischen Kunstgriffe der Deckenmalerei aus der dekorativen Gestaltungstendenz folgt. — Eben jenes Sehr-groß und Noch-größer steht nun aber doch innerhalb einer Ordnung, für die der menschliche Maßstab nicht gilt und die ohne Bezug ist auf die menschliche Existenz und die in ihr und durch sie gesetzte oder zu setzende Wertskala. Ein Beweis liegt in der gleichzeitigen Vorliebe für den gigantischen wie für den zierlichen Maßstab der Plastik, noch mehr aber in der Art, wie jeweils der Maßstab als Ausdruckswert ausgenützt wird. „Wie die Säulen und Nischen in allen Größen verwendet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Maßstab zwischen dem Kolossalen und dem Winzigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen ... friedlich beieinander. (A. Schmarsow, Barock u. Rokoko.) Die eigentlich nur vergrößerte Kleinplastik, d. h. die Großplastik, der das innere Format fehlt, ist z. B. nicht allzu selten — so wird von Sauerland gegen Permosers Monumentalplastik nicht immer mit Unrecht dieser Vorwurf erhoben, aber die Beispiele bei bedeutenden Meistern ließen sich vermehren. Und das Gegenteil, das freilich seltener als Vorwurf gefaßt werden dürfte, aber vielleicht beweiskräftiger ist, nämlich, daß etwa die innere Größe den Maßstab zu sprengen droht, wird z. B. bei Kändler häufig gefunden. Gerade in diesem Fall werden öfter diese offenbaren Zeitstilelemente verwechselt mit Unfähigkeit, sich dem Material anzupassen, ein Vorwurf, der nicht die geringste Berechtigung hat und ganz und gar ad absurdum geführt wird durch die Tatsache der unbestrittenen stilschöpferischen Kraft des Meisters. Wie völlig unbedenklich Kändler mit Maßstäben umging, geht u. a. auch aus der Tatsache hervor (auf die schon Jean Louis Sponsel verwies in Kabinettstücke des Meißner Porzellans), daß er häufig die gleichen Stücke in mehrfacher Größe ausführte — aus praktischen Verkaufsrücksichten, aber die Möglichkeit ist das Entscheidende. Es befinden sich z. B. in der staatlichen Porzellansammlung zu Dresden Tierplastiken Kändlers, kleine Wiederholungen der großen Tiere für das Japanische Palais, ebenso finden sich im Kunstgewerbemuseum in Dresden Johannes und Maria, kleine Wiederholungen der 1740 für eine Kreuzigung modellierten großen Figuren, von denen wiederum die staatliche Porzellansammlung sowie die Schauhalle der Meißner Manufaktur Exemplare besitzen.

Sehr wohl überein geht jene Maßunbestimmtheit des Barock- und Rokokostils mit seiner ausgesprochenen dynamischen Gestaltungstendenz, indessen der statisch

gliedernden, ordnenden Haltung klassisch gerichteter Kunststile die Wertung bestimmter Maße und die Einbeziehung solcher Wertungen in ein Ordnungsprinzip entspricht. Mit Vorbedacht wird hier der Ausdruck „Maßunbestimmtheit" (dafür auch Maßstabindifferenz) gewählt zur Kennzeichnung des Sachverhalts, der nicht in Mißverhältnissen von Größenelementen zueinander, sondern in der mangelnden Bezugnahme auf den leicht faßlichen menschlichen Maßstab besteht. Der Bezugspunkt nämlich ist ein dynamischer. Schwingungen von Raumwerten (Lichtströmen vergleichbar, die ja ihrerseits in die Konzeption einbezogen sind), welche irrational, d. h. nicht meßbar sind von seiten der auf tastbare Maße angewiesenen und auch den Augenschein auf ein tastbar zu denkendes Maß beziehenden ratio — dem Gefühl aber zugänglich als „Valeurs", als dynamische Werte (die, wenn man will, auch malerisch genannt werden könnten): also meßbar ohne Maßsystem, ohne Skala, die der ratio zugänglich wäre —; sie bezeichnen den künstlerischen Ausdruck des 17. und 18. Jahrhunderts. Für die Plastik deutlich ausgedrückt und faßbar wird dies in der Stellung der Plastik im und zum Raum. Schmarsow bezeichnet eindeutig den wesentlichen Grundzug klassischen Gefühls: „Die Plastik ist Darstellung unseres organischen Körpers nach seiner bleibenden Bedeutung, also auch ohne Beziehung zu einem umgebenden Raum, der diesen Körper bedingen, beeinträchtigen und in die Abhängigkeit vom allgemeinen Strom des Geschehens hinausziehen könnte." (Schmarsow a. a. O.) Dies ist das Verhältnis zum Raum: Isolierung. Der Standort im Raum charakterisiert sich als gerahmte Position, die eine Schauseite und somit einen relativ bestimmten Betrachtungsort voraussetzt, von dem aus wiederum die Abgrenzung gegen die Umwelt fühlbar wird, gegen all das, was zwar mitgesehen werden soll, jedoch quasi als Leere dem Erfüllten gegenüber, als raumlos dem Räumlich-Plastischen gegenüber, als Zweitrandiges, Dienendes, als Rahmung und als Maßstab für das Plastisch-Tastbare der Figur. So ist notwendig die Einheit des Ideals gegeben, das Zuständliche und seine bleibende Bedeutung zu gestalten; das ist das grundsätzlich statische, darüber hinaus notwendig tektonische Grundgefühl. Für das Barock und Rokoko hingegen tritt das Bewegungsproblem in den Vordergrund und in dem fluktuierenden Strom sind dynamische Werte an die Stelle statischer Meßbarkeit getreten. Wenn Bernini „bei Gruppenbildungen den realen Tiefenraum mit seinen atmosphärischen Qualitäten einbezieht als einen den Totaleindruck der plastischen Formen bestimmenden und modifizierenden Faktor (Werner Weisbach, „Die Kunst des Barock"), so ist damit paradigmatisch die Gegensätzlichkeit gefaßt, die weiterhin der absoluten Einbindung der Einzelfigur in den sinnhaften und formalen Zusammenhang einer Ganzheit sich kundtut — von antikisch-klassizistischer Einstellung aus gesehen ein erniedrigender Abstieg in das rein Dekorative, wie etwa für Schmarsow, — richtig verstanden aber nichts anderes, als jener dem Barock eigentümliche Zug zum Irrationalen, in dem (Weisbach a. a. O.) „für momentane Stimmungen, schwebende Zustände, das nicht faßbar Gleitende, Unbestimmte bildliche Korrelate geboten werden".

Besprechungen.

Viktor Kuhr: Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen, Psychologisch-ästhetische Untersuchungen, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1929.

Der Leitgedanke des Verfassers dürfte darin zu erblicken sein, daß nach seiner Anschauung das ästhetische Erlebnis, vor allem als Erlebnis der Kunst, zu einem bestimmten Seelenzustand hinzuleiten hat. Dieser ist als besonderes Gefühl der Grund der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" des Werks und zugleich der Inhalt des Werkes (19/20).

In der Ausdeutung dieses Zusammenhanges von gegenständlich gewordenem Gefühl und Erlebnis bleibt der Autor bei der in Deutschland wohl kaum noch angenommenen Theorie stehen, es sei ein „Analogieschluß", durch den sich dem Erlebnis der gegenständliche Ausdruck wie alles Seelische außer uns eröffne (22 f., 24, 29, 57 u. ö.). Kuhr bleibt allerdings nicht immer streng bei dieser sehr logisierenden Deutung, sondern nimmt ebenso auch eine „instinktmäßige" Klarheit zuweilen an, z. B. dafür, daß ein Mensch durch seinen Stimmklang die feinsten Nuancen seiner Gemütsstimmung verraten kann (27). Es wäre wohl seine Aufgabe gewesen, dieses Instinktmäßige genauer zu erklären. So ist trotz einseitiger Durchführung seiner Analogie-Theorie, bei einer großen Fülle lebendiger Einzelbeobachtungen, seine Anschauung im Grunde zwiespältig. Die Einsicht in das „instinktmäßige Reagieren des Künstlers" auf einen Inhalt und in die ohne Frage vorhandenen „sozialen Instinkte" des Künstlers bleibt beziehungslos neben der Theorie des Analogieschlusses stehen (57). Fast nebenbei wird bemerkt, „daß diejenigen sozialen Instinkte, die bei dem ästhetischen Erleben in ganz besonderer Form und ganz besonderem Grade befriedigt werden, an und für sich in letzter Instanz dieselben sind, die allem menschlichen Zusammenleben überhaupt zugrunde liegen . . ." (66/67). Eine fruchtbare Untersuchung dieser durchaus noch zu beweisenden Hypothese in Hinsicht auf ihre psychologische und ästhetische Gültigkeit bietet der Verf. nicht. Wenn es die Meinung des Verf. ist, „daß es gerade die sozialen Tendenzen des Menschen sind, die den Begriff einer ästhetischen »Schönheit« überhaupt erst möglich machen" (60), dann müßte doch zuerst einmal die Frage erörtert werden, ob ein solches ästhetisch Schöne überhaupt möglich ist, wenn das ästhetische Erleben selbst auf einen Analogieschluß aufgebaut sein soll. Ein soziales Leben ist jedenfalls nicht denkbar, wenn man annimmt, daß die Menschen sich untereinander auf der durchaus ungewissen Basis nur von Analogien verständigen können. Hier steht die individualistische Psychologie an einer Grenze ihrer Problemfähigkeit, denn da, wo sie schon Antworten zu haben glaubt, fängt in Wahrheit die Problematik erst an.

Die Darstellungen von Kuhr führen in umsichtiger Erörterung bis an diese Grenze heran und bieten eine Fülle interessanter Mitteilungen aus einem Schrifttum, das uns in Deutschland sonst kaum zugänglich ist. Es kann allerdings nicht verschwiegen werden, daß der Stil selbst oft sehr schwerfällig und nicht angenehm zu lesen ist. Es kommen Sätze vor, die fast über eine Seite hingehen (38, 78, 100) und

an die schlimmsten Untugenden deutscher Philosophen erinnern. Ich bin nicht in der Lage, zu entscheiden, ob bei dieser allzu starken „Verdeutschung“ der Stil des Autors erhalten werden sollte — zum Vorteil der Verständigung dient sie bestimmt nicht! Und man möchte doch nicht gern auf Analogieschlüsse angewiesen sein, um den Sinn zu erfassen!

Berlin. Werner Ziegenfuß.

Walter Passarge: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin 1930.

Es war eine schwierige Aufgabe, aus dem Stimmengewirr der begrifflichen Erörterungen in der heutigen Kunstwissenschaft das Wichtige herauszuwählen und der inneren Zugehörigkeit nach zu ordnen. Passarge hat die Arbeit mit großem Verständnis angefaßt und in gut lesbare Form gebracht. Nach einem Überblick über die Theorien des 19. Jahrhunderts, von Schnaase über Schmarsow, Tietze bis zu Panofsky, gibt er im 2. Kapitel die Lehre von der Kunstgeschichte als Formgeschichte. Er setzt richtig ein mit Riegls Begriffen taktisch und optisch und behandelt dann die Grundbegriffe Woelfflins und die wissenschaftliche Diskussion darüber. Frankls Versuch zur systematischen Zusammenfassung der Grundbegriffe wird gut herausgearbeitet, die allgemeinen Ansichten Brinckmanns und Panofskys angeschlossen. Das 3. Kapitel berichtet über die Theorien, die aus der Kunst die Weltanschauung deuten. Auf der Grundlage Diltheys hat Nohl die Typen der malerischen Weltanschauung aufgestellt, ergänzt unter anderem durch die Kunstlehre von Ludwig Coellen. Erwähnt wird die Symboltheorie Ernst Cassirers und die Lehre Drosts, daß die Formstruktur und ebenso Inhalt und Technik als Ausdruck zu deuten seien. Ein weiteres Kapitel zeigt, wie die Stile als Erzeugnisse bestimmter Rassen und Kulturen aufgefaßt werden. Hier tritt Worringers große Polaritätslehre auf, Spenglers organisches Werden und Altern der Kulturen, die Kulturphilosophie Dvoraks. Es folgt im 5. Kapitel die Frage nach der Deutung der gesamten Kunstgeschichte, der Universalgeschichte des Stils, in dem Cohn-Wiener, Coellen, Frankl, Frey behandelt werden. Ein Kapitel über den Rhythmus der Generationen, das vor allem Pinder behandelt, schließt das Werk ab.

Vermißt habe ich den Namen Fritz Burgers, der mit seinen Farbflecken und Farbfleckgrenzen doch wichtige, wirklich formale Begriffe geschaffen hat. Britsch geht auf ihn zurück, das ist Pflicht einmal zu betonen, und vor allem C. v. Lorck, dessen physiognomischer Versuch „Grundstrukturen des Kunstwerks“ (1926) als wichtige kunsttheoretische Arbeit nachzutragen wäre.

Passarge hat nur die systematischen, begrifflichen Erörterungen behandelt. So ist, wenn ich an mich selbst denke, meine allgemeine Kongreßrede herangezogen und nicht die historische Arbeit über die Barockmalerei, in der diese Theorie weitaus vielseitiger behandelt ist. Dieser Fall wird wohl nicht vereinzelt sein. Oft wird das Beste und Richtigste, das der Kunsthistoriker an allgemeinen Dingen sagt, gerade den historischen Abhandlungen immanent sein und aus der unmittelbaren, sinnlichen Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk herausspringen. Auch begriffliche Klärung und Ausdeutung soll uns näher an das Kunstwerk heranführen. Der Hegelianismus eines Coellen kann uns bei aller Hochachtung vor der gedanklichen Leistung wenig dienen, da er den Zusammenhang mit dem Einzelwerk verloren hat. — Aber es ist selbstverständlich, daß eine solche Arbeit manches Wünschenswerte hat unberücksichtigt lassen müssen. Jedenfalls stellt das Buch

Passarges in seiner toleranten und objektiven Art eine wertvolle und gut orientierende Leistung dar.

Danzig. Willi Drost.

Franz J. Böhm: Die Logik der Ästhetik. J. C. B. Mohr, Tübingen 1930. (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie H. 20.) 97 S.

Die Untersuchungen der Heidelberger Schule auf dem Gebiete der Ästhetik zeigen eine in der Philosophie sonst nicht gewöhnliche Übereinstimmung bis in Einzelheiten hinein. Auch darin sind sie einander ähnlich, daß sie „Grundlegungen“, „Prolegomena“, „Logiken“ der Ästhetik geben und sich mehr mit der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Ästhetik als mit der Beschaffenheit des Gegenstandes der Ästhetik beschäftigen. Der einzige, der eine wirklich ausgeführte Ästhetik gab, Jonas Cohn, stand schon damals Rickert viel freier gegenüber.

Auch die vorliegende, durch Sauberkeit und Klarheit der Behandlung ausgezeichnete Schrift zeigt die wohlbekannten Grundzüge, und vieles von dem, was z. B. über die ästhetischen Schriften von L. Kühn zu sagen ist, gilt unverändert auch für diese Arbeit. Wieder haben wir nebeneinander eine Mehrzahl von Sphären, die durch das „Gelten“ je eines konstitutiven Wertes gekennzeichnet sind. Die Frage nach der Möglichkeit der Ästhetik erscheint dann als Spezifizierung der Frage: wie ist eine Theorie des Atheoretischen möglich? Tatsächlich ist dies, sobald man Erkenntnis einseitig als „Formung“ versteht, eine heikle oder vielmehr unlösbare Frage. Ästhetik ist dann der Kunstform gegenüber Umformung und dadurch Veränderung. Der von Kant auf die Natur als Erscheinung eingeschränkte Satz von einem durch die Erkenntnis erst ermöglichten Gegenstand der Erkenntnis ist offenbar nicht ohne weiteres auf das schon sinnhaft Geformte zu übertragen. Die Erklärungen des Verfassers über die „Panarchie des Logischen“ (18) scheinen mir die Sachlage nicht restlos aufzuklären. Es handelt sich doch wohl um folgende merkwürdige Überlagerung von zwei Sinnschichten: 1. Die ästhetische Formung, durch die etwas wie Kunst erst möglich wird. 2. Die theoretische Formung, die sich auf jene „primäre“ Formung als „Ästhetik“ richtet, sie umformt, aber dadurch erst „möglich“ macht. Der Sinn dieser „Umformung“ bleibt dunkel. Welche Kunde können wir von jener ästhetisch gültigen, theoretisch aber noch nicht „ermöglichten“ Formung haben? Wie können wir von ihr reden und auf ihren Unterschied von ihrer bereits vollzogenen theoretischen Formung reflektieren, da wir doch voraussetzungsgemäß in diesem Reden und Reflektieren jenen Unterschied aufheben? Der Einwand erscheint mir so zwingend und zugleich so primitiv, daß ich mir nicht vorstellen kann, dem Verfasser damit etwas Neues zu sagen. Vielleicht ist ihm das Gewicht dieser Schwierigkeit darum nicht deutlich geworden, weil sich für ihn der streng kantische Begriff der „Ermöglichung“ gelockert hat. Dies tritt gelegentlich hervor, so z. B. S. 41, wo gesagt wird: die theoretische Form bringe „lediglich das theoretische Klarheitsmoment“ hinzu. Aber wie dem auch sei, der Verfasser versucht jedenfalls, das Unmögliche möglich zu machen, und zwar, indem er „Wert“ von „Geltung“ und entsprechend „ästhetisch“ von „künstlerisch“ unterscheidet. In „Wert“ und „ästhetisch“ stellt er ein durch die theoretische Formung zugebrachtes „Mehr“ fest (71). Der Wertgegensatz von schön und häßlich ist dementsprechend der künstlerischen Geltung ursprünglich fremd und ein nachträgliches Produkt der „theoretischen Umschließung“ (85). Zwei Dinge, die sonst eng zusammen gehören: das empfängliche Erfassen des ästhetischen Phänomens und die erkennende Verständigung über dieses Phänomen sind damit auseinander genommen. Eine aus die-

ser Trennung hervorgehende Ästhetik hat allen Grund, zu versichern, daß sie dem Künstler nichts zu sagen hat (4). Aber sie müßte noch darüber hinaus versichern, daß sie demjenigen, der die Kunst als Nichtkünstler liebt und der sein Verhältnis zu ihr durch Erkenntnis klären und vertiefen möchte, ebenfalls nichts zu sagen hat. Sie wendet sich an den Methodologen. Aber entgleitet ihr damit nicht ihr Gegenstand, der immer nur in einem personal verwurzelten Verhältnis zur Kunst gegeben ist? Muß nicht dieses Verhältnis den festen Boden abgeben, auf dem alle erkennende Verständigung über Kunst, alle Ästhetik sich entfaltet? — Ob diese Kritik gerecht ist, wird sich dort entscheiden, wo sich die Prinzipien an dem konkreten Gegenstand versuchen. Wird es ihnen gelingen, irgendeinen Zug an dem ästhetischen Phänomen zu erschließen? Oder eignen sie sich nur zu Grundlegungen, auf denen sich schließlich nichts gründen läßt? Wir mögen die logische Strenge einer Untersuchung wie der vorliegenden bewundern. Aber wir nehmen an, daß dem Verfasser an der Anerkennung dieser wissenschaftstechnischen Vollkommenheit wenig gelegen ist. Wir können deshalb nur hoffen, daß seine Wissenschaft nicht länger die Probe der Anwendung scheut und von der Logik der Ästhetik zur Ästhetik kommt.

Berlin. Helmut Kuhn.

Pierre Courthion: Panorama de la Peinture française contemporaine. Paris 1927, Kra.

Das leicht und schnell niedergeschriebene Buch eines jungen Kunstschriftstellers, der weder Vollständiges noch einen methodisch aufgebauten Überblick über die Malerei der Gegenwart geben will, sondern nur Randbemerkungen zu einigen Malern der Gegenwart. Courthion weist gelegentlich lächelnd und witzig törichte Wertungen des breiten Bürgertums zurück, indem er z. B. schreibt, man solle sich endlich abgewöhnen, Meissonnier als den Michelangelo der Lupe zu bezeichnen, was schon an sich ein unlogisches Epitheton sei und zweitens eine Geschmacklosigkeit; denn in einem pedantischen Miniaturmaler stecke niemals ein michelangelesker Geist. An ähnliche Paradoxe knüpft Courthion mehrfach an. Aber auch er selbst gefällt sich in Paradoxen, z. B. indem er Cézanne, der den Impressionismus überwand, Monet, der ihm treu blieb, voranstellte, und Dufy, den Illustrator, Graphiker und Dekorateur als Maler den vorigen gleichsetzt und die ephemere Erscheinung eines Jean Lurçat als bedeutenden Konstrukteur bezeichnet, während ihm gegenüber André Derain, der Stärkste unter den jetzigen Malern, herabgesetzt wird. Ohne jeden Snobismus sind Picasso, Rouault, Modigliani und Marie Laurencin gewertet, allerdings, ohne daß über sie wesentlich Neues ausgesagt wird.

Berlin. Otto Grautoff.

Werner Ziegenfuß: Die Phänomenologische Ästhetik. Nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen kritisch dargestellt. Berliner Inauguraldissertation 1927, Leipzig, Robert Noske, 161 S.

Es wäre bedauerlich, wenn die im Jahre 1926 mit dem Preis der Berliner Fakultät ausgezeichnete Dissertation von Z. in der üblichen Versenkung verschwinden würde, in der Dissertationen zu verschwinden pflegen. Z. war in der schwierigen Lage, die auseinanderstrebenden Arbeiten über Ästhetik, die aus dem Gedankenkreis der Phänomenologie hervorgegangen waren, einheitlich zu fassen und kritisch zu durchleuchten. Es muß anerkannt werden — auch wenn man auf weite Strecken hinaus den Lösungen von Z. nicht zustimmen kann —, daß er

seine Aufgabe in seiner Weise trefflich gelöst hat. Bereits die Auswahl der zu besprechenden Arbeiten erforderte Umsicht. Wie es bei Strömungen, die von der Mode getragen werden, nun einmal üblich zu sein pflegt, wird der Name „Phänomenologie“ in Anspruch genommen, um bewußt und unbewußt Arbeiten Beachtung zu verschaffen, die mit echter phänomenologischer Forschung nicht viel Gemeinsamkeit haben (es ist mir z. B. auf einem Kongreß für Ästhetik begegnet, daß ein Spezialist auf einem besonderen Kunstgebiet — sagen wir, um den Namen des Betreffenden nicht erraten zu lassen, ein Spezialist auf dem Gebiete des Tanzes — sich bei mir erkundigte, was denn eigentlich die vielbesprochene Phänomenologie sei; vier Wochen später erschien von ihm ein Buch unter dem Titel „Phänomenologie des Tanzes“). Z. hat im wesentlichen eine glückliche Auswahl unter den sich als phänomenologisch gerierenden Arbeiten getroffen. Die Aufgabe, sie einheitlich zu fassen, bleibt auch so noch schwer genug, da die Gegensätze innerhalb der Phänomenologie selbst die Übersicht erschweren. Es ist begreiflich, daß, wer vom Husserl der „Logischen Untersuchungen“ herkommt, eine andere phänomenologische Ästhetik propagiert als derjenige, der sich an den Husserl der „Ideen“ anschließt; die phänomenologische Ästhetik der Münchener Schule sieht anders aus als die Schelers. Was allen Richtungen gemeinsam ist, ist nur eines: daß sie sich auf die Wesensanalyse, auf die Wesensintuition konzentrieren. Dagegen ist es letztlich gleichgültig, ob man mehr das Wesen des ästhetischen Objekts oder das Wesen des ästhetischen Erlebens in den Vordergrund stellt. Jedoch grade gegen solche Wesensanalyse wendet sich Z. und will ihr den Namen der Phänomenologie versagen; für ihn ist phänomenologische Ästhetik „anschaulich verallgemeinernde Betrachtung“ (S. 54). Nicht das Wesen, sondern das Wesentliche des ästhetischen Phänomensgebiets werde von ihr deskriptiv-induktiv gesucht. „Vom Erlebnis her sucht sie die werthaft besondere typische Erscheinungsweise zu klären, die den Gegenstand als Gegenstand dieses besonderen Erlebnisses auszeichnet. Forschungsgebiet ist lediglich der ästhetisch erlebende Mensch, soweit er sich als solcher zum Bewußtsein kommen kann“ (S. 55). Mit solcher Auffassung ist freilich die Phänomenologie ihres spezifischen Charakters entkleidet; sie wird etwa zu dem, was Külpe und seine Schule unter „phänomenologischer Deskription“ verstanden haben; oder auch Brentano, auf den sich Z. — von seinem Standpunkt aus mit Recht — beruft. Aber es ist nicht das, was die eigentliche phänomenologische Schule unter Phänomenologie versteht.

Um sich gegen die Auffassung der phänomenologischen Methode als „Wesensintuition“ zu sichern, muß Z. die Unmöglichkeit solcher Wesensintuition dartun. Was Z. gegen das Erfassen von Wesen vorbringt, scheint nicht sehr stichhaltig. Daß es eidetische Wissenschaften prinzipiell verschiedenen Charakters gibt (S. 11), ist sicherlich richtig, schließt jedoch nicht aus, daß ihnen allen gemeinsam ist, daß sie die Wesen erfassen: auch nichtexakte Wesen sind Wesen, und es läßt sich sehr wohl an einer exakten Wesenswissenschaft wie der Mathematik dasjenige klar machen, was für alle Wesenswissenschaften, auch für die Wissenschaften von nichtexakten Wesen, gilt. Der weitere Hinweis, daß die Phänomenologen nicht einig seien, ob die Wesen der Objekte „immanent“ oder ob sie „transzendent“ aufzufassen seien, besagt nur, daß sich die Phänomenologen in ihrer Reflexion über die Charakteristik der Wesen nicht klar sind, bedeutet also eine methodologische Unklarheit der Phänomenologen selbst, nicht aber läßt sich daraus auf eine Nichtexistenz der Wesen schließen. Ich selbst würde die Wesen als gegenstandsimmanent ansehen, jedoch behaupten, daß im Erkenntnisprozeß das Einzelne von dem Wesen, das in ihm realisiert, streng zu scheiden ist; daher entsteht eine Art der Transzen-

denz für das Erkennen, die aber nicht für das Sein gilt. Wenn Z. das Wesen leugnet, so muß für ihn natürlich damit auch die Wesensintuition hinfällig werden. Ernstliche Einwände bringt er jedoch nicht; er hält im wesentlichen der Annahme der Wesensintuition entgegen, daß sie neben Induktion und Deduktion überflüssig sei. Als intuitiv erkennt er nur „anschauliche Erfassung von Individualität" an. Daß es solche anschauliche Erfassung von Individualität gibt, soll nicht bestritten werden; ebenso daß, wenn es nur anschauliche Erfassung von Individualität gibt, kein Platz bleibt für Wesensintuition, sondern nur für typisierende verallgemeinernde Beschreibung. Ob es aber nur sie gibt, das ist grade die Frage.

Diese rein methodischen Bemerkungen, die sich gegen die Annahme allgemeiner Wesen richten, sind der Ausfluß einer — ich möchte sagen — weltanschaulichen Haltung: die Existenz allgemeiner Wesen ist unwichtig für Z., weil zum mindesten nicht erwiesen sei, „daß man Allgemeines und Gesetzliches mit für das Leben Wesentlichem ohne weiteres gleichsetzen darf" (S. 25). Damit sind für Z. die allgemeinen Wesen gerichtet, denn für ihn ist „der Sinn der Wissenschaft, ihr einziger Sinn Dienst am menschlichen Leben" (S. 24). Das habe „eine Wissenschaft, die sich selbst genug ist, noch nicht einzusehen gelernt". Hier freilich tut sich ein Grundgegensatz meiner Anschauung zu der Z.'s auf. Für mich steht die Autonomie der Wissenschaft immer noch am Beginn alles wissenschaftlichen Denkens. Ableitungen der Methode und des Inhalts der Wissenschaft aus der Forderung, die Wissenschaft müsse Dienst am Leben sein, halte ich für eine Verkennung dessen, worauf es in der Wissenschaft ankommt. Nicht „dem Künstler die richtige Einstellung seines Blicks zu geben" ist für mich „eine vorzügliche Aufgabe der phänomenologischen Ästhetik", sondern zunächst einmal die allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten des ästhetischen Gebietes zu erkennen — ganz gleich, ob diese Erkenntnis dem Künstler oder dem Kunsterlebenden nützt.

Näher als in der Ablehnung der Wesen steht Z.'s Begriff der phänomenologischen Ästhetik der bisherigen Phänomenologie in seiner Auffassung über die Stellung des künstlerischen Objektes in der Ästhetik. Wenn er den Gegensatz des realen Subjekts und des realen Objekts aus der phänomenologischen Ästhetik ausscheiden will, so wird ihm jeder Phänomenologe zustimmen. Wenn dennoch innerhalb der Phänomenologie so sehr der Tatbestand der Objektivität des ästhetischen Gegenstandes betont wird, so liegt hier ein andrer Begriff von Objekt und Objektivität zugrunde als der ist, den Z. ablehnt. Dessoirs Abhandlung über den Objektivismus wie die gleichgerichteten Bestrebungen der Phänomenologen wandten ihre Front gegen die Auflösung des ästhetischen Gegenstandes in Vorstellungen und Empfindungen, gegen die Einbeziehung des ästhetischen Gegenstandes in den psychologischen Prozeß. Sie betonten die Gegenständlichkeit dieses Gegenstandes, weil es in der psychologisierenden Zeit um die Jahrhundertwende zunächst einmal darauf ankam, den ästhetischen Gegenstand in seiner Gegenständlichkeit anzuerkennen. Es ist Z. zuzustimmen, daß zuweilen die phänomenologische Ästhetik weiterging, und diesen gegebenen Gegenstand als absoluten, vom Ich völlig losgelösten Gegenstand auffaßte; ich bin nicht sicher, ob nicht auch ich zuweilen im Eifer des Kampfes gegen die Psychologisierung des ästhetischen Gegenstandes mich allzu absolutistisch ausgedrückt habe. Z. betont mit Recht, daß die Brücke zum Erleben nicht abgebrochen werden darf; wie diese „Brücke" aufzufassen ist, ist bisher noch nicht restlos geklärt (auch bei Z. nicht). Der Hinweis, daß sie über den „Wert" führt, ist berechtigt, genügt jedoch nicht, da ja grade die Stellung von Wert und Ich zueinander noch immer kontrovers ist. Leider waren, zur Zeit als Z. seine Abhandlung abfaßte, meine „Zugänge zur Ästhetik" noch nicht er-

schienen, sonst würde er hieraus haben ersehen können, daß er grade in diesem Punkte meinen Anschauungen näher steht, als er unter alleiniger Berücksichtigung meines Vortrags über Phänomenologische Ästhetik vermutete.

Vollkommen geht Z. mit der bisherigen phänomenologischen Ästhetik einig, wenn er betont, daß der Phänomencharakter des Ästhetischen bei allen Untersuchungen im Vordergrund stehen müsse. So lehnt er die Elementenpsychologie Ziehens mit wohlverdienter Ironie ab, so weist er mit Recht darauf hin, daß psychoanalytische Untersuchungen über das Ästhetische, so wertvoll sie an sich sein mögen, mit phänomenologischer Ästhetik nichts zu tun haben. Von dieser Betonung des Phänomencharakters des Ästhetischen aus erscheint auch sein Gegensatz gegenüber den Arbeiten der bisherigen phänomenologischen Ästhetik geringer, als man nach den methodischen Ausgangsüberlegungen hätte erwarten sollen. So kann er sich im wesentlichen meinen Untersuchungen über den ästhetischen Genuß und über die Stimmungseinfühlung, sowie von Alleschs Untersuchungen über die Erscheinungsweise der Farben anschließen; so kann er vielerlei aus Lützelers Formen der Kunsterkenntnis übernehmen, — freilich doch immer wieder mit Akzentverschiebungen, indem er überall die Persönlichkeit des auffassenden Menschen in den Vordergrund rückt. Auch hierin würde ich ihm letztlich zustimmen (siehe den Aufsatz „Die psychische Bedeutung der Kunst" in „Zugänge zur Ästhetik"), jedoch nur in den Fällen, in denen eben nicht auf den ästhetischen Gegenstand abgestellt ist, sondern die Beziehung des Gegenstandes zum Ich in den Vordergrund tritt. Es ist durchaus zutreffend, wenn Z. betont, daß der ästhetische Genuß „wesentlich auf den Gegenstand verweise und für den Aufbau dieses Gegenstandes sich wiederum das tiefere Ich des Betrachters, seine Persönlichkeit bedingend, zeige". Allein ich würde Untersuchungen über die Konstitution des Gegenstandes aus der Persönlichkeit heraus nicht mehr zur phänomenologischen Ästhetik rechnen, weil hierbei nicht mehr das gegebene Phänomen als solches untersucht wird; doch können solche Bedenken der Etikettierung sehr wohl zurückgestellt werden.

Z. hat sich nicht damit begnügt, die phänomenologische Ästhetik kritisch darzustellen, sondern er hat zugleich auch versucht, seine Anschauungen über phänomenologische Ästhetik zu allgemeinen ästhetischen Erkenntnissen zu erweitern. So gibt er von seinem Standpunkt aus Analysen von Romantik, Mythos und Eros und unternimmt es, in dem Abschnitt über „das Ästhetische und die Kunst" darzutun, daß die Kunst sich auch den sachlichen Gehalten des Menschentums öffnen muß. Er faßt den Künstler als den schlechthin tragischen Menschen auf und durchforscht die Möglichkeiten tragischer Kunst (es hätten bei diesem Anlaß Schelers Abhandlung über das Tragische, die die phänomenologische Ästhetik in einer von der üblichen Art abweichenden Methode zeigt, herangezogen werden müssen). Diese Bemerkungen sind zum Teil sehr fein und aufschlußreich; aber sie sprengen den Rahmen der Abhandlung und bedürften stabilerer Grundlegung, um über bloße Andeutungen hinaus zu stichhaltigen Erkenntnissen zu werden. Allein auch diese Andeutungen verraten (trotz mancher Jugendlichkeiten im einzelnen) den selbständig weiterdenkenden Geist.

Göttingen. Moritz Geiger.

Kemmerich, Gustav: Paul Heyse als Romanschriftsteller. Oldenburg: Schulze 1928. 94 S. (Forschungen zur Literatur-, Theater- und Zeitungswissenschaft. 5.)





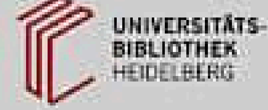
Seit einem knappen Jahrzehnt mehren sich die Schriften über Paul Heyses Dichtungen in erfreulicher Weise. Herrschte sonst wohl in der Hauptsache eine gewisse kühle Schätzung des fast nur als Novellist bekannten Dichters, der der Generation, die mit dem 20. Jahrhundert groß geworden ist, nicht mehr viel bedeutete, so beleuchtet man jetzt von verschiedenen Seiten den Lyriker, Dramatiker, Epiker und bereitet auf diese Weise in gesicherten Einzelergebnissen ein geschichtlich gerechteres Gesamtbild vor. Den Prosaisten Heyse betreffend schließen sich drei neuere Untersuchungen: Max Quadt, „Die Entwicklung von Paul Heyses Novellentechnik" (1924)[1]; Paul Zincke, „Paul Heyses Novellentechnik. Dargestellt auf Grund einer Untersuchung der Novelle »Zwei Gefangene« (1927)[2]) und die vorliegende von Gustav Kemmerich einander wechselweise ergänzend zu einer gewissen Einheit zusammen. Es ist ja allein der Prosaist Heyse, der noch lebendig ist und auch, zum mindesten als Vertreter einer gewissen zeitlich und menschlich bedingten Art von Novelle und Roman, lebendig bleiben wird. Zu einer Heyse-Renaissance freilich werden auch die häufigeren neueren Untersuchungen nicht führen, dazu mangelt es dem Dichter doch zu sehr an menschlicher und künstlerischer Tiefe, wie es auch die vorliegende Schrift für den Romandichter Heyse deutlich genug erkennen läßt.

Kemmerich hat seine der Universität Kiel als Dissertation vorgelegte Untersuchung Heyses Romanen gewidmet. Dabei ist für ihn die Hauptfrage, ob Heyse neben seine Novellenform, zu der er ja zweifelsohne von Natur berufen war, auch eine gleich oder ähnlich echte, typische, in sich vollendete Romanform zu setzen vermochte. Der Verfasser kommt zu dem Ergebnis, „daß Heyse keine brauchbare Vorstellung von dem Roman als poetischer Kunstform hatte". Das soll nicht heißen, daß seine Romane nicht immer noch weit über dem Durchschnitt des deutschen Unterhaltungsromans ständen und als Vertreter einer bestimmten Gattung des Zeitromans — sie spielen durchweg in Heyses Gegenwart — auch geschichtlich wichtig wären. Gemessen jedoch am Maßstab der richtungweisenden, klassischen deutschen Romane sind sie wenig bedeutend. Und vor allem: ist Heyse als Novellist ein Führer und Wegweiser mit durchaus eigener Novellenform — man denke an seine „Falken"-Theorie sowie den von ihm mit Hermann Kurz und nach dessen Tode mit Ludwig Laistner herausgegebenen Deutschen Novellenschatz —, so fehlt ihm als Romandichter sowohl das Gewicht des Führers wie die typische Eigenart des Bildners.

Zwar fehlen auch Heyses Romanen keineswegs die besonderen, eigenen Züge, wie der Verfasser sie treffend und überzeugend mit feinem Blick für die Besonderheiten des Stils herausarbeitet, doch bedeuten diese Kennzeichen seiner Eigenart oft gerade keine stilistischen Vorzüge. Was in Heyses Novellen dank ihrer geschlossenen, strafferen, mehr zweckvoll durchgebildeten Form weniger ins Auge fällt, macht sich in seinen Romanen, denen eben letztlich die zwingende Form fehlt, störender bemerkbar. Vor allem geht seinen Romangestalten so gut wie vollständig die Charakterentwicklung ab, was mit dem früh fertigen Wesen Heyses erklärt wird. Sie sind in z. T. recht bequemer Schwarz-Weiß-Färbung in eine wohl geschickt erdachte, doch heute schon stark „romanhaft" im Sinne von unwahrscheinlich und gekünstelt wirkende verwickelte Handlung gestellt, an der der Verfasser ihr Wesen wohl aufzeigt, aber nicht eigentlich fortbildet. Bezeichnender aber noch

[1]) Phil. Diss. Tübingen 1924 (in Maschinenschrift).

[2]) Karlsruhe: Gutsch [1927]; vgl. meine Besprechung in dieser Zeitschrift, Bd. 23 (1929), S. 108 ff.





sind manch andere Züge des Heyseschen Romanstils, vornehmlich seiner Sprache. K. nennt sie das „bisweilen allzu willige Werkzeug seines Geistes"; „es fehlt ihr das Schöpferische. Hingegen stellt sie nahezu eine Ausschöpfung der in der Grammatik und in dem Wortschatz der Umgangssprache ruhenden Möglichkeiten für ihre Anwendung dar". Heyse erweist sich in seinen Romanen als der fein gebildete Großstädter von etwas bequemem Idealismus und etwas seichtem Optimismus, der über alles mühelos „gebildet" zu reden versteht. Fast alle seine Romangestalten sprechen unterschiedlos in der gleichen anspielungsreichen, ja mit Bildungsgut oft überlasteten und dadurch doch schließlich ermüdenden, weil zu gleichartigen, „durch Abwechslung verfeinerten Umgangssprache", letzten Endes einer „konventionellen Schablone ... über die jeder routinierte Feuilletonist verfügt", sie bewegen sich in Worten, „die hinsichtlich ihrer Formen und Inhalte ganz dem traditionellen und konventionellen Wortschatze der Umgangssprache, wie sie der akademisch Gebildete spricht, angehören". So erblickt K. „in der stofflichen Konzentration des Satzbaues ... eine natürliche, wahrscheinlich unbewußt wirkende Ausgleichung des Mangels an Charakteristik im Wortschatz".

Man muß dem Verfasser in diesen kritischen Kennzeichnungen zustimmen. Was dem Romandichter Heyse ganz abgeht, das ist jener tiefe künstlerische Ernst, der einen Dichter zum Propheten und Erzieher macht[1]). Seine Roman-„Probleme" sind durchaus Bildungsprobleme, psychologisch „interessante" Probleme von Gebildeten, die aber nicht irgendwie aufrütteln. Seine Kunstübung ist wohl äußerst geschickt, gekonnt, gepflegt, aber nicht zwingend gemußt. Dennoch kann man nicht von Versagen sprechen. Was man etwa als künstlerische Unfähigkeit bezeichnen möchte, das ist durchaus gewollt, durchaus Heyses künstlerische Absicht. Heyses Ehrgeiz als Romandichter ging eben dahin, man muß schon sagen: nur dahin, „interessante" Zeitfragen jener Schicht der „Gebildeten", deren er selbst ein vollendeter Vertreter war, in einer ihr gemäßen Romanform nahezubringen. Und das, muß man sagen, hat er auch erreicht. Höheren Forderungen an den Roman als dichterisches Kunstwerk, als Sprachkunstwerk genügen seine Romane freilich nicht; vom Roman als Dichtung verlangen wir mehr Ernst, sowohl in der Weltanschauung wie im Stil und vor allem eine Sprache, die sich aus den Bindungen der (wenngleich fein gebildeten) Umgangssprache löst zur Sprache als charakteristischem und zugleich symbolischem Ausdruck weltanschaulicher Tiefe und zugleich künstlerischer Notwendigkeit.

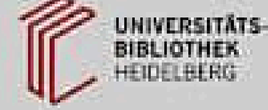
Sind so K.'s Ergebnisse bei der Untersuchung Heysescher Romankunst mehr verneinend als bejahend, so müssen wir ihm doch die treffende, an feinen stilistischen Beobachtungen so überaus reiche Kennzeichnung solcher Gattung gebildeten Zeitromans danken, trägt doch gerade auch gründliche Kenntnis des minder Wertvollen in der Kunst dazu bei, das wahrhaft Bedeutsame und künstlerisch wirklich Große leichter und wesenhafter erkennen und würdigen zu lassen.

Greifswald. Kurt Gassen.

Carl H. P. Thurston: Why we look at Pictures. New York 1926. XI, 338 S., 86 Tafeln.

Ein nicht nur brauchbares, sondern wertvolles Buch, das uns Amerika schon vor einigen Jahren geschickt hat. Der Verfasser geht von den einfachsten ästhe-

[1]) Als Mangel an „Ernst" deutet K. z. B. sehr treffend die so häufige Verwendung von Diminutiven (Hütchen, Mäntelchen, Körperchen, Bäumchen) bei Heyse.





tischen Wirkungen des Bildes aus und führt in leichter Steigerung zu den feineren und tieferen Reizen, zuletzt zu den Persönlichkeitswerten, die sich im Bilde aussprechen können. So schlicht die Darstellung sich gibt, so zeigt sie doch gute Schulung in bildkünstlerischen und allgemein-ästhetischen Fragen. Von dem kunstgeschichtlichen Unterricht an amerikanischen Universitäten, über den ich kein eigenes Urteil habe, ist mir manches Sonderbare erzählt worden. Ich weiß nicht, ob der Verfasser dieses Buches Universitätslehrer ist; sollte es der Fall sein, so würde er seine Eignung für Einführungsvorlesungen mit diesem Buch überzeugend dargetan haben. Zu rühmen sind Ausstattung und Bildtafeln.

Berlin. Max Dessoir.

Louis Cario: Eugène Boudin Paris 1928. Editions Rieder.
Claude-Roger Marx: Eugène Boudin 1928. Editions Crès & Cie.

In den letzten Jahren, in denen, wie einst bei uns, eine fieberhafte Produktion in der Kunstliteratur herrschte, ist endlich auch Boudin, der Vorläufer des Impressionismus, zu seinem Recht gekommen. Das Attribut „Vorläufer" trifft nur insofern zu, als sich die Gewohnheit eingebürgert hat, die Maler um Monet herum als den Kreis der Impressionisten zu bezeichnen. Faßt man aber das Wort Impressionismus als Stilbegriff auf, so muß man Boudin dazurechnen. Wer ihn nicht näher kennt, braucht nur in dem zweiten Buch über ihn die zarten, leicht hingeworfenen Zeichnungen zu betrachten. Sie stehen stilistisch auf der gleichen Ebene wie die von Monet, Sisley und Pissarro. Sie beweisen einmal wieder, daß der Form auflösende Stil des Impressionismus nicht an einen Künstler, auch nicht an einen Ort gebunden, sondern Zeiterscheinung war. Wenn Boudin auch unter den Weltberühmten nicht mitgezählt wird, weil er um zwei Jahrzehnte jünger ist als sie, weil er meistens fern von Paris in Honfleur (wo er 1824 geboren wurde), in Le Havre und Deauville lebte, so ist doch auch er ein Maler, der dem impressionistischen Zeitstil Ausdruck gegeben hat. Heute ist er auch im Louvre durch einige Bilder vertreten; aber wirklich kennen und schätzen lernt man ihn erst in den Museen von Le Havre und Honfleur. Dort nimmt man staunend und bewundernd wahr, daß er Monet, Sisley und Pissarro ebenbürtig, ja insofern sogar überlegen war, als er als der Älteste unter den Impressionisten mit dem Form auflösenden Stil begonnen hat. Darum ist es sehr erfreulich, daß der Verlag Crès einen schönen Tafelband seiner Werke herausgegeben hat, der Gelegenheit bietet, auch in guten Abbildungen seine Bedeutung zu erkennen. Bei ihm als Ältestem der Impressionisten ist der Ausgangspunkt dieser Kunst: das holländische Seestück, die holländische Flachlandschaft, das holländische Stilleben noch deutlich erkennbar, so deutlich etwa wie in den frühen Bildern von Monet. Köstlich sind die Meerstimmungen des Meisters mit dem wolkenfeuchten Himmel darüber. Corot nannte Boudin „le roi des Ciels". Mit diesem Zitat beginnt Claude-Roger Marx seine lebendige Biographie, um weiter daran zu erinnern, daß Baudelaire, Lepine, Chintreuil, Courbet und viele andere Künstler seinerzeit ihn liebten und bewunderten. Es war hohe Zeit, daß uns endlich einmal sein Leben erzählt wurde. Diese dankbare und verdienstvolle Arbeit hat Louis Cario übernommen und glücklich gelöst. Seine Biographie ist die Geschichte eines einfachen Mannes, dem ein Gott die Gabe verlieh, schauend zu erleben und das Gesehene in künstlerische Form zu gießen.

Hoffentlich werden die beiden Biographien über den Meister dazu beitragen, daß auch in Deutschland das Lebenswerk Boudins höher geschätzt wird als bisher.

Berlin. Otto Grautoff.

Goethe und das achtzehnte Jahrhundert.

Von

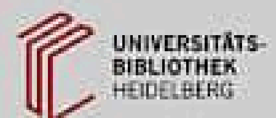
Ernst Cassirer.

In der Charakteristik, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit" vom Wesen und Wirken Johann Georg Hamanns, des „Magus aus Norden", gegeben hat, bezeichnet er als das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, den Satz, daß alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort hervorgebracht, aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen müsse: „alles Vereinzelte ist verwerflich". „Eine herrliche Maxime, aber schwer zu befolgen! Von Leben und Kunst mag sie freilich gelten; bei jeder Überlieferung durchs Wort hingegen, die nicht gerade poetisch ist, findet sich eine große Schwierigkeit; denn das Wort muß sich ablösen, es muß sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden; es gibt keine Mitteilung, keine Lehre, ohne Sonderung." Nirgends empfindet man diesen Grundmangel des Wortes, diese seine ihm notwendig anhaftende Enge, so unmittelbar und so schmerzlich, als wenn man sich anschickt, von Goethe zu sprechen. Man fühlt, daß ihm gegenüber im höchsten Maße und im allertiefsten Sinn der Satz gilt, daß alles Vereinzelte verwerflich sei. Man begreift, daß keine einzelne seiner Äußerungen, noch ihre bloße Zusammenfassung, ihre Gesamtsumme, imstande ist, sein Wesen zu fassen. Dieses Wesen ist in all der ungeheuren Weite der Leistung Goethes und in der unvergleichlichen Mannigfaltigkeit der Wirkungen, die von ihm ausgehen, nicht sichtbar zu machen. Es gehört einer letzten Urschicht seines Daseins an, in der sich all das, was für uns getrennt erscheint, unmittelbar vereinigt und wie in einem einzigen Brennpunkt zusammenfaßt. Aber vergeblich streben wir danach, diesen „geheimen Einheitspunkt" in Worten festzuhalten. Was wir fassen und halten können, ist immer nur je eine besondere Kraft, die von diesem lebendigen Kraftmittelpunkt ausströmt. Wir folgen den verschiedenen Richtungen dieser Kraft, — wir suchen uns das, was Goethe als Künstler, was er als Forscher, was er als Denker war, sichtbar zu machen — aber immer wieder kommt uns in jeder dieser Betrachtungen

zum Bewußtsein, daß wir mit alledem nur die Breite von Goethes Dasein abschreiten, nicht aber seine Tiefe bestimmen und ermessen. So kann denn jede Äußerung über Goethe nicht anders als im Zeichen der Entsagung stehen. Wir verzichten auf die Bestimmung der letzten Einheit und der lebendigen Ganzheit; wir begnügen uns damit, aus ihr je ein Moment herauszuheben, das sie uns mittelbar repräsentieren, das sie uns im Symbol und Gleichnis andeuten soll.

Soll ich gemäß dieser notwendigen und notgedrungenen Einschränkung den besonderen Gesichtspunkt bezeichnen, unter den ich die folgenden Betrachtungen über Goethe stellen möchte, so kann ich hierfür an eine Forderung anknüpfen, die Goethe selbst einmal als die eigentliche Grundmaxime für alle geistesgeschichtliche Betrachtung und für alles eigentliche Verständnis großer Individualitäten aufgestellt hat. Goethe hat sich in einem eigenen Aufsatz gegen die willkürliche Auslegung gewandt, die Platons Lehre in der Darstellung und Übersetzung des Grafen Leopold zu Stolberg erfahren hatte. Es sei wenig damit gewonnen — so wendet er gegen diese Darstellung ein —, wenn man Platon als den Vorläufer des Christentums preise, wenn man ihn um jeden Preis zum „Mitgenossen einer christlichen Offenbarung" machen wolle. Was ihm gegenüber erforderlich und nötig sei, sei vielmehr „eine kritische, deutliche Darstellung der Umstände, unter welchen er geschrieben, der Motive, aus welchen er geschrieben"[1]). So fordert Goethe, daß Platon in seine Zeit hineingestellt und daß er aus ihren Problemen und ihren Motiven heraus begriffen wird. Wenden wir diese Forderung auf ihn selbst an, so entsteht die Frage, wie Goethe selbst zu seiner Epoche gestanden hat — was er ihr an Voraussetzungen, an Motiven, an Problemstellungen und Entscheidungen verdankt, und was er ihr in all diesen Hinsichten neu gegeben hat. Jeder, der sich in Goethes Werk versenkt, fühlt unmittelbar, daß das geistig-strenge Band, das dieses Werk mit seiner Epoche verknüpft, nicht zu trennen ist. Wir können Goethe nicht willkürlich aus den tausendfältigen Verbindungen lösen, in denen er steht; wir können ihn nicht in den luftleeren Raum hineinstellen, sondern müssen ihn innerhalb seiner geistig-geschichtlichen Atmosphäre, innerhalb der Bildungsgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, betrachten. Aber auf der anderen Seite erfahren wir freilich immer wieder, daß alle Maßstäbe, die wir diesem Kreise entnehmen, unzureichend bleiben, daß wir mit ihnen die Weite und die Tiefe von Goethes Werk nicht ausmessen können. Denn das Entscheidende in Goethes Dasein und in seiner Leistung besteht eben darin, daß sich in ihnen ein Umschwung und eine Neubildung der gei-

[1]) Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung (1796); Weim. Ausg. Bd. 41, T. 2, S. 170.





stigen Maßstäbe selbst vollzieht. Goethes Werk steht, von außen her gesehen, völlig innerhalb des geschichtlichen Horizonts des achtzehnten Jahrhunderts; aber die eigentlichen geistigen Normen für sein Verständnis lassen sich aus diesem Umkreis nicht gewinnen. Vergleichen wir Goethe mit seiner Epoche, so wird von ihm nicht nur quantitativ der Umfang des in ihr Gegebenen und Vorhandenen, des von ihr Erkannten und Anerkannten überschritten, sondern es stellt sich in ihm eine qualitative Neuschöpfung dar. Selbst bei den reichsten und tiefsten Geistern aus Goethes unmittelbarer Umgebung, selbst bei Lessing und Herder, ja nicht einmal bei Kant, spüren wir diese Umwandlung der geistigen Maße so stark wie bei ihm. Als Goethe im Jahre 1832 stirbt, da hat die Welt, verglichen mit der Zeit seiner Geburt, gewissermaßen ein neues „Gesicht" erhalten — da hat sich, im Gebiet der Dichtung, wie in dem der reinen „Theorie", ihre Physiognomie gewandelt. Und doch scheint eben dieser Wandel von Goethe kaum gewollt, scheint er von ihm nirgends ausdrücklich „tendiert" und willkürlich erstrebt zu sein. Er vollzieht sich leise und unmerklich —, in der gleichen Art, wie sich nach Goethe auch alle Übergänge innerhalb des Naturgeschehens vollziehen. Goethe schließt für die Naturbetrachtung die Idee der völligen „Umwälzung", der eigentlichen „Katastrophe" aus. In der Geologie lehnt er die Lehre vom Vulkanismus ab, weil die Vorstellung eines plötzlichen eruptiven Hervorsteigens der Gebirgsmassen aus dem Erdinnern mit seiner Weise des Anschauens unverträglich ist: an Wilhelm v. Humboldt schreibt er einmal, daß diese Art, die geologischen Gegenstände zu sehen und darnach zu operieren, „seinem Cerebralsystem ganz unmöglich werde"[1]).

„Nie war Natur und ihr lebend'ges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt."

Diese Grundansicht drückt auch Goethes Gesamtauffassung vom Leben und Werden des Geistes ihren Stempel auf. Und darum konnte er sich an den gegebenen Formen seiner Zeit festhalten, auch wo er selbst mitten in ihrer Umbildung begriffen war; konnte er sich seiner Epoche „nah und fern und fern und nah" fühlen. Diese Nähe und Ferne, dieser stetige Zusammenhang mit der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts und die geistige Distanz, die Goethe ihr gegenüber gewinnt und die er sich selbst Schritt für Schritt erarbeitet: dies sind die beiden Momente, die ich herausstellen und um die ich die folgenden Betrachtungen zentrieren möchte.

---

[1]) An Wilh. v. Humboldt, 1. Dezember 1831, Briefe, Weim. Ausg. 49, 165.

Sucht man einen zusammenfassenden Ausdruck für das, was das 18. Jahrhundert erstrebt und geleistet hat, so kann man es als das Jahrhundert der Analyse bezeichnen. Die Kraft der Analyse ist in der Tat die geistige Grundkraft, die die Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts geformt und die sie bis in die feinsten Einzelzüge hinein bestimmt und organisiert hat. Sie nimmt von der Naturerkenntnis ihren Ausgang, aber sie bleibt bei ihr nicht stehen, sondern greift weit über ihre Grenzen hinaus. Die Psychologie und die Geschichte, die Lehre vom Staat und die Gesellschaftslehre, die Logik und Erkenntnislehre wie die Ästhetik werden von dieser Entwicklung des analytischen Geistes ergriffen und bestimmt. Auch die Metaphysik folgt mehr und mehr dem Wege, den die mathematische Analysis und ihre Anwendungen im Gebiet der Naturerkenntnis ihr eröffnet hat. Kein Geringerer als Kant ist es, der im Jahre 1765 in seiner Schrift über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und Moral den Satz ausspricht, daß die echte Methode der Metaphysik mit derjenigen im Grunde einerlei sei, die Newton in die Naturwissenschaft einführte und die daselbst von so nutzbaren Folgen war[1]). Hier scheint somit endlich ein fester Punkt gewonnen; hier scheint ein Ergebnis erzielt zu sein, das durch den Streit der metaphysischen Schulen und Sekten nicht wieder in Frage gestellt werden kann. Auch d'Alemberts große methodische Einleitung zur Enzyklopädie, auch Voltaires Traité de Metaphysique stehen völlig auf diesem Boden. Voltaire erklärt, daß es der menschlichen Vernunft nicht vergönnt sei, in das letzte Wesen der Dinge einzudringen und dieses Wesen in allgemeinen Begriffen auszusprechen. Sie müsse sich vielmehr damit bescheiden, den Kreis der Erfahrung zu durchlaufen und die Mannigfaltigkeit und Komplexion der Phänomene, die sich ihr hier darbieten, in ihre letzten, relativ einfachen Bestandteile aufzulösen. Diese Auflösung sei das einzige Mittel, über das die Erkenntnis verfügt; wo sie versagt, da stehen wir an der Grenze menschlichen Begreifens. Die Analyse ist der Stab, den die gütige Natur uns Blinden in die Hand gegeben hat; wer ihn nicht zu gebrauchen versteht, der muß für immer im Dunkeln bleiben[2]). In raschem Siegeszuge erobert sich diese Denkart das Ganze des geistigen Seins. Gegen Mitte des Jahrhunderts ist ihr Triumph in allen Gebieten entschieden; die größten, die wahrhaft „klassischen" Leistungen werden durch sie hervorgebracht und durch sie begründet. Wir brauchen, um dies zu erweisen, nicht ins Einzelne zu gehen: es genügt, an die bekanntesten Namen und Werke zu erinnern. In der Physik ist es d'Alemberts „Traité de Dynamique" und Lagranges analytische Mechanik; in

[1]) Kant, Werke (Ausg. Cassirer) II., 186.
[2]) Voltaire, Traité de Metaphysique, Chap. V.





der Staats- und Gesellschaftslehre ist es Montesquieus „Esprit des Lois“; in der Psychologie sind es Berkeleys „Theorie des Sehens“, Humes „Treatise of human nature“ und Condillacs „Traité des sensations“, in denen sich diese gemeinsame Grund- und Urform des 18. Jahrhunderts am deutlichsten ausprägt. Wir versagen es uns, diese Entwicklung im Ganzen zu überschauen. Wir greifen aus ihr nur ein einzelnes Motiv und ein einzelnes Moment heraus, das im Hinblick auf Goethe von entscheidender Bedeutung ist. Auch die Theorie der Dichtkunst, die ein zentrales Problem der Philosophie des 18. Jahrhunderts bildet, steht überall im Zeichen der beherrschenden methodischen Grundanschauung. In Deutschland wird durch Alexander Baumgarten diese Theorie unmittelbar aus den Voraussetzungen der Leibnizischen und der Wolffschen Philosophie entwickelt; in Frankreich sind es die logischen Grundgedanken Descartes', ist es seine Lehre von den Kriterien der Wahrheit, die direkt auf die Poetik übertragen wird. Hier kann und hier soll es keine radikalen Differenzen geben, denn das Wahre und das Schöne fallen in ihrem Prinzip und Urgrund zusammen: „rien n'est beau que le vrai“. „Les arts“ — so schreibt Le Bossu im Jahre 1675 — ont cela de commun avec les sciences qu'ils sont comme elles fondées sur la raison et que l'on doit s'y laisser conduire par les lumières que la nature nous a données“. Das gleiche Motiv nimmt Boileaus „Art poétique“ auf. Sie will die Logik der Poesie geben, wie Descartes' „Discours de la methode“ die Logik der Wissenschaften, insbesondere die Logik der Mathematik und der Naturerkenntnis gegeben hatte. Der Philosoph als „Gesetzgeber der Vernunft“ fühlt sich berufen, ihre Herrschaft auch über dieses Gebiet auszudehnen und ihrer Grundforderung, der Forderung der durchgängigen Einheit, der durchgängigen Ordnung und der durchgängigen Klarheit auch in ihm Geltung zu verschaffen. Wie Descartes unverbrüchliche und allgemein verbindliche Regeln zur Leitung des Geistes aufgestellt hatte, so sucht Boileau die gleiche Regelhaftigkeit und Regelmäßigkeit innerhalb des dichterischen Schaffens als dessen Grundnorm zu erweisen. Den „Regulae ad directionem ingenii“ treten die „Regulae ad directionem poeseos“ zur Seite. Boileau wird zum „poète de la raison“ wie Voltaire ihn genannt hat. Man darf freilich nicht, wie es häufig geschieht, diesen „Rationalismus“ so deuten, als ob Boileau die Eigenart der dichterischen Phantasie schlechthin verkannt und als ob er ihre Wirksamkeit bestritten hätte. Daß in dichterischem Schaffensprozeß die „Einbildungskraft“ ihre notwendige Stelle besitzt, daß ihre Mitwirkung in der Erfindung so wenig wie in der Darstellung und Ausarbeitung zu entbehren ist: das wird von ihm keineswegs ge-

leugnet[1]). Aber diese Anerkennung ihrer psychologischen Faktizität und ihrer psychologischen Funktion gibt der Einbildungskraft keinen spezifischen und ausgezeichneten Wert. Der Wert des Kunstwerks liegt nicht in der individuellen Kraft und in dem individuellen Schwung der „Einbildung" begründet, er muß vielmehr an einer überindividuellen, an einer zeitlosen und allgemeingültigen Norm gemessen werden. Eine solche Norm vermag nur die Vernunft aufzustellen und zu sichern. Sie entsagt dem Schein des Neuen, dem falschen Anspruch auf „Originalität", um sich statt dessen am Immer-Seienden, und am Ewig-Gültigen festzuhalten. „Was ist" — so fragt Boileau — „im Gebiete der Poesie ein neuer, ein glänzender, ein ungewöhnlicher Gedanke?" Und die Antwort lautet, daß es nicht, wie man gemeinhin annehme, ein Gedanke sei, der noch nie zuvor gedacht worden wäre: „C'est au contraire une pensée qui a du venir a tout le monde et que quelqu'un s'avise le premier de l'exprimer". Was der Poet in seiner „Erfindung" erstreben und was er allein erreichen kann, ist demgemäß die Neuheit des Ausdrucks, nicht dagegen die Neuheit des Gehalts. Der Gehalt als solcher liegt von jeher beschlossen und vorgezeichnet in der „Natur" der Dinge; in bleibenden objektiven Bestimmungen, an denen sich nicht rütteln und denen sich nichts hinzufügen läßt. Ein derartiges objektives Sein, das der Dichter nicht zu erschaffen, sondern das er lediglich als ein Gegebenes zu ergreifen hat, ist vor allem das Sein der dichterischen Gattungen. Jede dieser Gattungen hat ihre eigene Natur und ihr eigenes Gesetz, das ein für alle Mal ihren Umkreis festlegt, das den Rahmen des in ihr Möglichen von vornherein bestimmt. Die Tragödie und die Komödie, die Idylle und die Elegie, die Ode und das Epigramm, sie alle sind solche Elementargebilde des Poetischen, die sich als feste und unverrückbare, als schlechthin statische Formen gegenüberstehen. Zwischen ihnen ist kein Übergang zulässig — denn jeder solche Übergang würde einen willkürlichen Übergriff, eine Versündigung an dem spezifischen Formgesetz der Einzelgattung bedeuten. Wie das Prinzip der „Konstanz der Arten", in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Biologie beherrscht, so gelangt es auch in der Poetik zur Anerkennung. Denn nur kraft seiner scheint es gelingen zu können, die Herrschaft der Form zu begründen und zu wahren. In der Natur wie in der Kunst läßt sich, wie es scheint, der Willkür und Unbestimmtheit nur dadurch entgehen, daß wir das Fließende und Mannigfaltige auf ein Bleibendes und Identisches beziehen und an ihm, als dem Wahren, dem allein-„Seienden" festhalten. Dieses bleibende Sein ist uns im Gebiet der Dichtung durch den unwandelbaren Charakter der einzelnen Gat-

[1]) Näheres hierüber s. z. B. bei G. Lanson, Boileau, Paris (Hachette) 1892.

tungen verbürgt. Wenn es einmal gelungen ist, diesen Charakter zu bestimmen, d. h., ihn in klaren und deutlichen Begriffen auszusprechen, so ist fortan der Weg des künstlerischen Schaffens vorgezeichnet. Das Gesetz der Gattung ist das „der Natur nach“ Erste: das πρότερον τῇ φύσει das alle besonderen Gestaltungen umfaßt und regelt. Der Kreis der Motive, die in jeder Einzelgattung möglich sind, die Begrenzung der Stoffe, der Stil und die Ausdrucksmittel: das alles ist in diesem Gesetz wie in einer einfachen Vorzeichnung enthalten. Das Thema, der Personenkreis, der Gebrauch der Worte selbst, die in der einen oder anderen Gattung möglich und zulässig sind, ist hierdurch von Anfang an fixiert. Goethe selbst hat — in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von „Rameaus Neffe“ — die Grundrichtung und das Ziel dieser Poetik scharf und prägnant ausgesprochen. „Die immer anstrebende und zu Ludwig des XIV. Zeiten zur Reife gedeihende Verstandeskultur hat sich immerfort bemüht, alle Dicht- und Sprecharten genau zu sondern, und zwar so, daß man nicht etwa von der Form, sondern vom Stoff ausging, und gewisse Vorstellungen, Gedanken, Ausdrucksweisen, Worte aus der Tragödie, der Komödie, der Ode, mit welcher letzteren Dichtart sie deshalb auch nie fertig werden konnte, hinauswies und andere dafür, als besonders geeignet, in jeden besonderen Kreis aufnahm und für ihn bestimmte. Man behandelte die verschiedenen Dichtungsarten wie verschiedene Sozietäten, in denen auch ein besonderes Betragen schicklich ist... Der Franzose scheut sich auch keineswegs, bei Urtheilen über Produkte des Geistes von Convenancen zu sprechen, ein Wort, das eigentlich nur für die Schicklichkeiten der Sozietät gelten kann.“[1]).

Nun war freilich die Grundanschauung, die Goethe in diesen Worten charakterisiert, auch innerhalb der französischen Kultur des 18. Jahrhunderts keineswegs mehr unbestritten. Das 18. Jahrhundert hat im Gebiet der Poetik wie in dem der Politik dem Absolutismus entsagt. Es übt auch an Boileau Kritik; es erkennt ihn keineswegs mehr als unumschränkten Herrscher an. Lessing hat von Diderot gesagt, daß seit Aristoteles noch kein philosophischerer Geist über das Theater gesprochen habe, als er. Diese philosophische Gesinnung bekundet sich vor allem in der Selbständigkeit und Unbefangenheit, mit der Diderot an die überlieferte Lehre von den poetischen Gattungen herantritt. Er fühlt, daß diese Lehre mehr und mehr zur bloßen Schablone erstarrt ist, die die freie dramatische Bewegung lähmt, und alle wahrhaft individuelle Gestaltung hintanhält. Und doch ist es Diderot, trotz dieses lebendigen Gefühls für die Forderungen des Individuellen, nicht gelungen, sich von dem Bann der herrschenden Theorie zu lösen. Er rüttelt an den

[1]) Rameaus Neffe, Anmerkungen, W. A. 45, 174 f.





Fesseln, die sie ihm auferlegt; aber er durchbricht sie nicht. Denn er sucht die Befreiung nicht darin, daß er den Begriff der poetischen Gattungen, wie ihn der französische Klassizismus begründet hatte, verneint, sondern darin, daß er ihn festhält, um ihn nur in seinem Umfang zu erweitern. So ist seine Poetik keine qualitative Neuschöpfung, keine prinzipielle Abwendung von der Überlieferung; sie versucht nur im qantitativen Sinne den Spielraum der Dichtung zu erweitern und ihr neue Gebiete anzugliedern. Diderot hält an der Lehre von den festbestimmten, den praeformierten dichterischen Gattungen durchaus fest; aber er betont, daß die bisherige Kunstübung, daß das klassische französische Drama die an sich möglichen Formen des Dramatischen keineswegs erschöpft habe. Es gibt in diesem Gebiet noch mannigfache Zwischenstufen, die der Künstler entdecken kann, in demselben Sinne, wie der Naturforscher eine bisher unbekannte Spezies von Lebewesen auffinden und beschreiben kann. In diesem Sinne „findet" Diderot, zwischen Komödie und Tragödie, ein bisher unbetretenes, mittleres Gebiet; ein Zwischenreich poetischer Formen, in dem er auf der einen Seite die „Comédie serieuse", auf der anderen Seite das „bürgerliche Drama" die „tragédie domestique et bourgeoise" ansiedelt. „On a donné cent fois la poétique du genre comique et du genre tragique. Le genre serieux a la sienne, et cette poétique serait aussi fort étendue ... Puisque ce genre est privé de la vigueur de coloris des genres extrêmes entre lesquels il est placé, il ne faut rien négliger de ce qui peut lui donner de la force"[1]). Schon diese Formulierung zeigt unmittelbar, wie wenig Diderot der traditionellen Auffassung vom Wesen und der Natur der einzelnen poetischen Gattungen entsagt hat — wie alle Erneuerung und Bereicherung, die er für die Theorie anstrebt, sich innerhalb ihres fest gefügten Rahmens hält. So hat denn Diderot auch das Ziel der Individualisierung, das ihm vorschwebte, weder in seiner Theorie noch in seiner Praxis erreicht. Die Gestalten, die er im „Fils naturel" und im „Père de famille" hinstellt, und zwischen denen die dramatische Handlung sich mühselig hin- und herbewegt, sind völlig blutlose Schemen, denen er vergeblich einen Schein des Lebens einzuhauchen sucht. Die Theorie selbst ist es, die diesem Bestreben entgegentritt und die es zuletzt vereitelt: denn sie lehrt, daß es, innerhalb des genre sérieux, nicht auf die Darstellung des Besonderen und Einmaligen, nicht auf wirkliche Menschendarstellung abgesehen sei, sondern daß hier die Schilderung genereller Lebenszustände, die Herausarbeitung bestimmter Formen des ständischen und gesellschaftlichen Seins, die eigentliche und wesentliche Aufgabe bilde. Auch diese Theorie trägt durchaus das Ge-

[1]) Diderot, Entretiens sur le fils naturel, 3e entretien.





präge des analytischen Geistes, aber sie will den Bereich der Analyse und ihre Anwendungsmöglichkeiten erweitern. Der Analyse der Charaktere, wie sie in der Komödie geübt wird, und der Analyse der Leidenschaften, wie sie sich in der klassischen französischen Tragödie darstellt, tritt die Analyse bestimmter sozialer Strukturen zur Seite. Sie sind es, die Diderot mit einem allgemeinen Terminus als gesellschaftliche „Bedingungen" und „Umstände" (conditions) bezeichnet. Wir sollen die einzelnen Charaktere nicht von ihrer sozialen Umwelt loslösen, sondern wir sollen sie in diese ihre Umwelt hineinstellen und in der Abhängigkeit von ihr erkennen. Mit dieser Forderung nimmt Diderot die späteren „Milieu-Theorien" des neunzehnten Jahrhunderts vorweg. Er will sich im „Père de famille" nicht damit begnügen, einen Familienvater in einer besonderen Lebenslage, in Verwicklungen, die durch zufällige und einmalige Umstände herbeigeführt werden, zu schildern: er will die generelle Lage, er will das Sein des Familienvaters als solchen, er will eine durchgängige und typische Gestalt sichtbar machen. Wenn ihm dies nicht gelungen sei — so erklärt er in der „Abhandlung über die dramatische Poesie", die er seinem Werk hinzufügt — so sei dies seine persönliche Schuld, nicht aber die Schuld der Gattung, für die er ein Musterbild geben wollte[1]. „Es sind im strengen Sinne nicht die Charaktere, die der Dichter im bürgerlichen Drama vor uns hinstellen soll, sondern es sind bestimmte Lebensbedingungen. In der Komödie bildete bisher die Schilderung der Charaktere das wesentliche Ziel und die Umstände waren nur etwas Zufälliges und Accessorisches. Dieses Verhältnis muß sich umkehren: die Umstände müssen zur Hauptsache, die Charaktere zur Begleiterscheinung werden. Es scheint mir, daß diese Quelle für den Poeten fruchtbarer, ergiebiger und nützlicher ist, als die der Charaktere." Die Komödie hat bisher in reichstem Maße Personen aller Art und jeglichen Standes geschildert, sie hat Familienväter, Finanzmänner, Richter auftreten lassen. Aber was dem Theater noch übrig bleibt, ist die Darstellung des Finanzmannes, des Familienvaters, des Richters, des Advokaten, des Literaten, des großen Herrn, des Philosophen. Hier eröffnet sich ein fast unerschöpflicher Stoff: denn man bedenke, daß jeder Tag neue Lebensbedingungen entstehen läßt, daß nichts uns näher liegt, nichts uns so unmittelbar bekannt ist, wie diese Bedingungen: hat doch ein jeder von uns seinen Stand in der Gesellschaft und haben wir doch fortwährend mit Menschen von allen Ständen zu tun[2].

Wir bedurften dieser Vorbereitung und dieses historischen Rückblicks, denn auf Grund desselben läßt sich jetzt erst mit voller Klarheit und

[1]) De la poesie dramatique, zu Beginn.
[2]) Entretien sur le fils naturel, III.

Sicherheit bezeichnen, welche radikale Wandlung sich durch die Erscheinung Goethes in der Geschichte der Dichtung und in ihrer Theorie vollzieht. Goethe hat diese Wandlung nicht „gewollt", nicht bewußt und willkürlich hervorgebracht. Sie entspricht nicht einer freien, sei es poetischen, sei es theoretischen T a t, sondern sie ist durch das S e i n Goethes, durch die Urform seines Wesens, gegeben. Dieses Sein ist es, an dem die Theorie der dichterischen Gattungen, wie sie im 18. Jahrhundert zu höchster Schärfe und Feinheit ausgebildet worden war, zerschellt. L e s s i n g war hier vorausgegangen und seine Lehre vom Genie, das keiner Bindung durch äußere Regeln unterliegt, sondern das kraft seiner Spontaneität die Regel selber erst setzt und schafft, hat auch für Goethe die Bahn erst frei gemacht. Lessings Kritik antizipiert in der reinen Theorie den Begriff der Dichtung, der in Goethe zur Wirklichkeit wird. Aber auf der anderen Seite wissen wir freilich, wie stark gerade bei Lessing die Überzeugung von der fest-bestimmten, streng „objektiven" Natur der einzelnen dichterischen Gattungen noch nachwirkt. Unablässig richtet sich seine Analyse auf d i e s e n Punkt. Es gilt das „Wesen" der Tragödie, des Epigramms, der Fabel usf. zu ergründen und es mit Sicherheit und Schärfe gegen andere Wesenheiten abzugrenzen. Auch Goethe hat, als T h e o r e t i k e r der Dichtkunst dieser Auffassung keineswegs entsagt. Auch er sinnt über die Grenzen der einzelnen Dichtungsarten, der dramatischen, der lyrischen, der epischen Poesie nach — und er rühmt es als einen besonderen Vorzug der Alten, daß sie sich dieser Grenzen weit klarer bewußt gewesen sind und sie weit strenger innegehalten hätten, als es bei den Modernen der Fall sei. „Sie werden hundertmal gehört haben" — so schreibt Goethe an Schiller — „daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viel schlechte Dramen sind daher entstanden! Ebenso wollen die Menschen jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen; damit nur ja ihrer Imagination keine Thätigkeit übrig bleibt, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch sein und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk vom Kunstwerk durch unwiderstehliche Zauberkreise sondern, jedes in seiner Eigenschaft und in seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren. Aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt! Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück"[1]). Und doch bedeutet diese Sonderung

[1]) An Schiller, 23. Dezember 1797.





der Kunstwerke in einzelne „Zauberkreise“ für Goethe etwas völlig anderes, als sie der Poetik des achtzehnten Jahrhunderts bedeutet hatte. Denn die „Gattungen“ sind nun kein vorgegebenes Schema mehr, das von sich aus eine bestimmte Art der Behandlung künstlerischer Motive fordert und erzwingt, und in welches das dichterische Erlebnis in irgendeiner Weise hineingezwängt werden müßte. Diese Art des Zwanges hat für Goethe seine Kraft und seinen Sinn verloren. Denn er kannte keine für sich bestehende Form, die sich dem Stoff von außen aufdrängt und aufprägt, noch kannte er einen Stoff, der sich der Form, als einer fertig-vorhandenen einfach unterwirft und anbequemt. „In dem, was der Mensch techniziert“ — so hat Goethe einmal zu Riemer gesagt — „nicht bloß in der mechanischen, sondern auch in der plastischen Kunstproduktion ist die Form nicht wesentlich mit dem Inhalt verbunden, die Form ist dem Stoff nur auf- oder abgedrungen. Die Produktionen der Natur erleiden zwar auch äußere Bedingungen, aber mit Gegenwirkung von innen. Kurz, es ist hier ein lebendiges Wirken von außen und innen, wodurch der Stoff die Form erhält.“ Dieses „lebendige“ Wirken, diese von dem Inneren an das Äußere gehende Offenbarung: sie hat Goethe für die Dichtkunst erst im eigentlichen und tiefsten Sinne erobert. Für ihn gibt es keine abgesonderte Natur und keine abgesonderte Gewalt der bloßen Form mehr — keinen feststehenden Rahmen, in den sich die werdende dichterische Gestalt einfügen muß. Vielmehr ist es der innere Prozeß, der Gestaltung selbst, der mit dem Gebilde selbst auch seine poetische Form, sein aus ihm selbst entspringendes, immanentes Maß erschafft. Poetischer Gehalt ist nach Goethe „Gehalt des eigenen Lebens“ — so kann auch nur das Leben selbst die Form finden und die Form bestimmen, die diesem Gehalt gemäß ist. Die künstlerische Schöpfung ist demgemäß niemals als ein bloßer „Spezialfall“ innerhalb einer zuvor erkannten und festgestellten Art oder Gattung zu begreifen — sondern jede wahrhafte Schöpfung stellt etwas Eigenes und Unvergleichliches, stellt eine neue Möglichkeit, eine neue Gestalt und ein neues Sein dar.

In dieser Art hat Goethe seine Dichtungen gesehen — und er hat es demgemäß abgelehnt, wenn man sie nach einem äußeren, von der Poetik der Gattungen hergenommenen Maßstab zu messen versuchte. Im Gespräch mit Eckermann erinnert er einmal daran, daß Schiller am „Wilhelm Meister“ die Einflechtung des Tragischen getadelt habe, als welche nicht in den Roman gehöre. „Er hatte jedoch unrecht, wie wir alle wissen ... Es gehört dieses Werk übrigens zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunkt, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unserem Auge vorübergeht, wäre

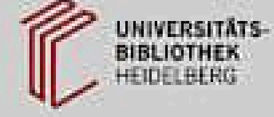
auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist"[1]). In diesem Sinne sind all die großen Dichtwerke Goethes zwar keineswegs „irrational", aber schlechthin „inkalkulabel". „Alles Lyrische" — so hat Goethe einmal gesagt — „muß im Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein bißchen unvernünftig sein"[2]). Und er sah alle poetische Produktion vom Standpunkt und vom Mittelpunkt der Lyrik aus, die bezeichnenderweise in Boileaus Schema der dichterischen Gattungen keine Stelle gefunden hatte. In diesen Zusammenhängen, die Goethe nicht als Theoretiker aufgezeigt, sondern die er in seinem Wirken unmittelbar sichtbar gemacht hat, liegt die unermeßliche Kraft der Befreiung, die von ihm ausgegangen ist. Er selbst hat seine geschichtliche Mission in diesem Sinne gesehen und verstanden. Er hat in der Dichtung nicht den Anspruch erhoben, als Meister zu gelten; aber er hat sich den Befreier der Dichtung genannt. „Unser Meister ist derjenige, unter dessen Anleitung wir uns in einer Kunst fortwährend üben und welcher uns, wie wir nach und nach zur Fertigkeit gelangen, stufenweise die Grundsätze mitteilt, nach welchen handelnd wir das ersehnte Ziel am sichersten erreichen. In solchem Sinne war ich Meister von Niemand. Wenn ich aber aussprechen soll, was ich den Deutschen überhaupt, besondern den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren Befreier nennen; denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird"[3]).

In diesem schlichten Satz ist im Grunde die gesamte Summe der „subjektiven Poetik" Goethes enthalten. Dem dichterischen Schaffensprozeß als solchem hat er nicht nachgegrübelt, und über ihn hat er keine Regeln aufzustellen gesucht. Das mag auf den ersten Blick befremdlich und paradox erscheinen: denn es ergibt sich daraus, daß Goethe, für den es kaum irgendeinen Gegenstand, sei es der Natur, sei es der geistigen Welt, gibt, den er nicht mit seinem Denken in Beziehung zu setzen und mit ihm zu durchdringen strebt, diese Beziehung gerade dort abbricht, wo es sich um den eigentlichen Mittelpunkt seiner Welt, wo es sich um die produktive Urkraft der Dichtung handelt. Die Erklärung für diese Paradoxie liegt darin, daß diese Kraft für Goethe die eigentliche und eigentümliche Licht quelle war, die ihm die Gestalt der Dinge und die Gestalt der Menschenwelt erst sichtbar machte — daß er aber eben dieses ursprüngliche Organ seines Sehens nicht selbst wieder in einen

[1]) Zu Eckermann, 18. Januar 1825. Gespr. III, 157.

[2]) Maximen und Reflexionen, hg. v. Max Hecker, Schriften der Goethegesellschaft Bd. 21. Weimar 1907, Nr. 130.

[3]) Ein Wort für junge Dichter, Weim. Ausg. Bd. 42, 2. Abt., S. 106.





Gegenstand des Sehens verwandeln konnte, noch es hierin zu verwandeln brauchte. Goethe hat niemals eine psychologische oder ästhetische Theorie des dichterischen Schaffens zu geben versucht, weil einer solchen Theorie nichts in seiner künstlerischen Erfahrung entsprochen hätte. Von seinen reinsten und tiefsten Schöpfungen, wie vom Werther, hat er gesagt, daß er sie ziemlich unbewußt, „einem Nachtwandler ähnlich" geschrieben habe[1]). Diesen inneren Prozeß des Werdens versuchte Goethe weder von außen zu sehen noch von außen zu regeln. Er konnte weder sein Motiv willkürlich wählen, noch konnte er sich in der Gestaltung und Durchführung dem festen Gesetz und den bestehenden Normbegriffen bestimmter Gattungen unterwerfen. Goethe hat diese Begriffe keineswegs bestritten — aber er läßt auch sie von innen her bestimmt und daher frei-beweglich sein. Und in diesem freien Verhalten des künstlerischen Individuums gegen die gattungsmäßigen Normen sieht er das eigentliche Kennzeichen des Genies. Das Genie entzieht sich der Bindung nirgends, aber es empfängt diese Bindung nicht, sondern muß sie stetig und ständig von neuem erzeugen. In diese doppelte Bestimmung faßt Goethe die Erklärung des künstlerischen „Geschmacks" zusammen: und damit gibt er diesem Begriff eine ganz neue Tiefe, die er in der ästhetischen Diskussion des achtzehnten Jahrhunderts nirgends erreicht hatte. Die Lehre vom Geschmack knüpft in Frankreich an das Werk Bouhours „Maxime de bien penser dans les ouvrages d'esprit" (1717), in Deutschland an gewisse Grundbestimmungen der Leibnizischen Philosophie an. Beiden Richtungen ist gemeinsam, daß sie den Geschmack im Wesentlichen als eine Art des Urteils und der Schlußfolgerung bestimmen — als eine Schlußfolgerung, die die einzelnen Prämissen, auf denen sie beruht, nicht explizit auseinanderlegt und sie sich im Einzelnen deutlich vergegenwärtigt, sondern die sich mit einer raschen Zusammenfassung, mit einer „verworrenen Vorstellung" dieser Prämissen begnügt. So definiert etwa La Motte den Geschmack als „un jugement confus et presque de simple sentiment"[2]), und Leibniz erklärt, daß der Geschmack auf gewissen verworrenen Empfindungen (perceptions confuses) beruhe, von denen man sich keine vollständige Rechenschaft zu geben vermöge, und die daher dem Instinkt verwandt seien[3]). Goethe aber hebt den Begriff des Geschmacks gewissermaßen in eine höhere Dimension des Geistigen, indem er ihn nicht im bloßen Aufnehmen und Betrachten des Kunstwerks sucht, sondern ihn im künstlerischen Schaffen wirksam sein läßt. An eben der Stelle, an der er sich gegen die konventionelle

---

[1]) Dichtung und Wahrheit, 13. Buch, W. A. 28, 224.
[2]) Vgl. H. v. Stein, Die Entstehung der neuen Ästhetik (1886), S. 94.
[3]) I. Leibnitz, Philos. Schriften (Gerhardt) III, 430.

Abgrenzung der dichterischen Gattungen wehrt, an der er erklärt, daß der Begriff der „Schicklichkeit" nicht aus einem soziologischen Maßstab zu einem ästhetischen Maßstab gemacht werden dürfe, betont er, daß die Absonderung der Dicht- und Redearten in der Natur der Dicht- und Redekunst selbst liege — daß aber nur der Künstler die Scheidung unternehmen darf und kann. „Denn er ist meist glücklich genug, zu fühlen, was in diesen oder jenen Kreis gehört. Der Geschmack ist dem Genie eingeboren, wenn er gleich nicht bei jedem zu vollkommener Ausbildung gelangt[1])." So dient auch der Geschmack nicht der bloß-nachträglichen Kritik des Gewordenen, sondern er ist ein notwendiges Moment im Prozeß des Werdens und Schaffens selbst; er gehört nicht in den bloßen Kreis der Rezeptivität, sondern in den der reinen Spontaneität. In ihm beugt sich das Leben nicht unter die Gewalt einer äußeren Form; sondern es schafft sich die ihm selbst gemäße innerlich notwendige Gestalt.

Das Höchste, was Goethe geschaffen, ist aus dieser Grundanschauung entsprungen und hat sie unmittelbar bewährt. Zwar hat Goethe nicht selten auch von sich selbst bestimmte poetische Erzeugnisse v e r l a n g t; er hat aus irgendeinem Anlaß, den Tag und Stunde ihm entgegenbrachte, die Anregung zu einem poetischen Werk, zu Maskenzügen, zu Festspielen usf. empfangen — und in der Sammlung seiner Gedichte findet sich ein Abschnitt, dem er selbst den Titel: „An Personen und zu festlichen Gelegenheiten Gedichtetes" gegeben hat. Aber immer wenn er sich in diesen Kreis begab, wußte und fühlte er auch, daß er ihm nicht gemäß war, und daß er s e i n e Auffassung vom Sein und Wesen der Dichtung nicht erreichte. Er begab sich in dieses fremde Medium und er konnte sich ihm anbequemen, weil er sicher war, sich jeder Zeit in das ihm vertraute Element retten und sich kraft desselben als Dichter wiederherstellen zu können. In diesem Sinne führt Goethes Dichtung gewissermaßen ein Doppelleben: aber es wird in keinem Augenblick zweifelhaft, wo ihr eigentlicher Mittelpunkt ruht. Goethe hat sich auch in ständiger Kunst-Ü b u n g gefallen und erhalten: und der Forderung: „gebt ihr euch einmal als Poeten, so kommandiert die Philosophie!" hat er nicht selten auch sein eigenes Schaffen unterworfen. Aber immer wenn er dies tat, wurde auch in ihm selbst ein Einspruch und eine Verwahrung gegen eine derartige Unterwerfung laut. Er hat ihn einmal, mit besonderer Prägnanz und Klarheit gegenüber der Kunstform des S o n e t t s ausgesprochen, der er sich ebensowohl willig gefügt hat, wie er sich gegen sie für frei erklärt.

[1]) Anmerkungen zu Rameaus Neffe, Weim. Ausg. 45, 176.

„Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir dir auferlegen:
Du kannst dich auch, wie wir, bestimmt bewegen
Nach Schritt und Tritt, wie es dir vorgeschrieben

Denn eben die Beschränkung läßt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze,
Das Beste, was Gefühl mir gäbe, reimen,

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten.
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen."

Mit alledem ist über dem Kunstwerk eine neue Norm aufgerichtet, die alle anderen Maßstäbe verdrängt und zu bloß relativen und sekundären Bestimmungen herabsetzt. Wir fühlen, daß uns, sobald wir diese Maßstäbe anwenden, der eigentliche Gehalt von Goethes Dichtung entschlüpft, und daß uns ihr tiefster Sinn entgeht. Goethe hat in „Hermann und Dorothea" um den Kranz Homers gerungen — und „Homeride zu sein, wenn auch als letzter" schien hier sein eigentliches und höchstes Ziel. Und die Zeitgenossen haben noch lebhaft darüber gestritten, ob ihm oder ob Voß' Luise der Preis in diesem Kampfe zuzusprechen sei, — ob Goethe oder Voß dem Musterbild des homerischen Epos näher gekommen sei. Wir jedoch begreifen heute diesen Streit kaum mehr. Denn wir vergleichen „Hermann und Dorothea" nicht mit Homer — so wenig wir die „römischen Elegien" mit Properz oder die „venetianischen Epigramme" mit Martial vergleichen. Für uns bedeutet keine Dichtung Goethes einen Ausdruck und ein klassisches Beispiel für eine bestimmte Gattung; sondern ihr Sinn und ihr Wert bestimmt sich für uns vom Ganzen des Goetheschen Seins und des Goetheschen Lebens aus. Sie ergreift uns als das Zeugnis einer individuellen Phase dieses Lebens, die sich in ihr ihren vollkommenen Ausdruck gegeben hat. So suchen wir in „Hermann und Dorothea" nicht mehr die Grundform und das dichterische Muster des Idylls. Das Gedicht ist uns *zugleich* Idyll und Epos und Tragödie: und eben in diesem Ineinander empfinden wir seine unvergleichliche und unvergängliche Eigenart. Diese Eigenart quillt aus dem einmaligen Moment, den es festhält und den es zu vollendeter Gestaltung gebracht hat. Goethe zeichnet ein deutsches Kleinstadtidyll — aber seinen

tiefsten poetischen Gehalt erhält dasselbe erst durch den Hintergrund, gegen den es gestellt ist. Mitten in den engen Kreis des Geschehens und in das engbegrenzte Sein der Menschen bricht hier eine neue gewaltige Schicksalsmacht ein. Wir fühlen, daß der Fortgang dieser Macht nicht aufzuhalten — daß das Idyll zum Untergang bestimmt ist. Und so erhebt sich das Gedicht zum Stil des welthistorischen Epos und zum Stil der Tragödie. Es sucht diesen Stil nicht, sondern er entspringt aus ihm selbst: aus dem Grundmotiv der Konzeption und aus der unmittelbaren Gegenwart heraus, in welcher diese Konzeption für Goethe lebendig wurde. Diese Kraft der Gegenwart kann keine Nachbildung eines vorhandenen, noch so vollkommenen Musters erreichen; sie eignet nur den echten symbolischen Schöpfungen. Ihnen allein ist es gegeben, sich ganz am Augenblick festzuhalten, sich rein in ihn zu versenken, und doch zugleich über ihn als bloßen Augenblick unendlich weit hinauszugehen. Goethe selbst hat das Wesen des Symbols in dieser doppelten Bestimmung gesehen: „das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen"[1]).

Die Wechselbestimmung, die sich hier zwischen Goethes Leben und Goethes Dichtung knüpft, wird freilich verkannt und in ihr Gegenteil verkehrt, wenn man sie, statt in diesem symbolischen Sinne, in einem eng-realistischen Sinne versteht. Wir alle kennen diese Art der Betrachtung, wie sie insbesondere in der älteren „Goethe-Philologie" üblich und herrschend war. Hier erstand jene Richtung der Forschung, die nicht eher Rast und Ruhe fand, als bis es ihr gelungen war, jeden einzelnen Zug von Goethes Dichtung auf irgend ein „tatsächliches" Erlebnis zurückzuführen, und jede Gestalt, die er bildet, als porträtähnliche Wiedergabe einzelner, wirklicher Individualitäten zu deuten. Selbst vor den rein mythischen Gestalten machte diese Deutung nicht Halt: Mephisto sollte Merck, Faust sollte — Herder sein und bedeuten. Immer mußte es somit eine Summe äußerer Eindrücke sein, die, gemäß dieser Auffassung, das dichterische Schaffen Goethes bestimmte und an denen es sich gewissermaßen langsam vorwärts tastete. Um nur eine charakteristische Probe dieser Anschauung zu geben, so sei an die Art erinnert, in der Herman Grimm in seinen Goethe-Vorlesungen die Entstehung des „Werther" beschrieben hat. Das Grundmotiv der Dichtung — so erklärt er — lag in Goethe seit langem bereit: die Liebe zu Lotte und die Erschütterung über den Tod des jungen Jerusalem lagen als abgeschlossene Erlebnisse hinter ihm. Aber aus alledem hätte sich das Werk nicht formen können, wäre nicht ein letzter Anstoß von außen hin-

[1]) Aus Kunst und Altertum 1826, Maximen und Reflexionen Nr. 314.





zugetreten. „Die Elemente, die sich in Goethes Erfahrung angesammelt hatten, boten in einer Beziehung eine Lücke, die sich seiner eigentümlichen Anlage nach: nur aus der Fülle wirklichen Lebens seine Phantasie zu nähren, einstweilen unausfüllbar zeigte: es fehlte der rechte Abschluß der Charaktere für den zweiten Teil des Romans. Es mangelte für Albert als Lottes Mann das Vorbild. Goethe kannte Kestner nur als Bräutigam und hatte ihn niemals eifersüchtig gesehen. Goethe wollte nur schreiben, was er erlebt hatte. Es fehlte ihm ferner die Erfahrung, um Werther als Liebhaber einer verheirateten Frau erscheinen zu lassen. Erfinden konnte Goethe auch das nicht." Und hier kommt nun ein gütiges Geschick dem Dichter zu Hilfe: im Verkehr mit Maximiliane Laroche und deren Gatten Brentano, der sie eifersüchtig hütet, wird ihm das letzte noch fehlende Element des Romans entgegengetragen[1]). Eine derartige Deutung eines so ausgezeichneten Kenners und eines so geistreichen Interpreten, wie es Herman Grimm war, erweckt den Eindruck, als habe die Goethe-Forschung eine Zeit lang ihre eigentliche Aufgabe und ihr höchstes Ziel darin gesehen, die Phantasie aus Goethes Werken völlig zu vertreiben.

„Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit' ich,
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltsamen Tochter Jovis,
Seinem Schoßkinde,
Der Phantasie."

So spricht Goethe — aber seine Ausleger haben nicht selten so gesprochen, als handle es sich darum, jene Phantasie für die W a h r h e i t des Realen[2]), die er als seine höchste und spezifische Gabe ansah, durch die nackte W i r k l i c h k e i t zu verdrängen und zu ersetzen. Auch Goethes bekanntes Wort, daß alle seine Gedichte in einer bestimmten Gelegenheit ihren Ursprung hätten, ist dieser Umdeutung und Mißdeutung verfallen. „Alle meine Gedichte" — so sagt Goethe zu Eckermann — „sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen, halte ich nichts"[3]). Aber diese Wirklichkeit, auf die Goethe sich bezieht und beruft, ist die innere seines Lebensprozesses, nicht die äußere der Dinge und Tatsachen. Goethe fängt nicht reale Ereignisse und reale Personen im

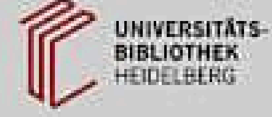
[1]) Herman G r i m m, Goethe, 4. Aufl. (Berlin 1887), S. 132 f.
[2]) Zu Eckermann, 25. Dezember 1825, Gespr. III, 245.
[3]) Zu Eckermann, 17. September 1823, Gespr. III, 6 f.



Spiegel seiner Dichtung auf, sondern er wendet, was in ihm ist und lebt, nach außen; er muß dieses innere Geschehen verkörpern und zur sicht- und faßbaren Gestalt machen. Die Dichtung enthält in sich selbst die immanente Bürgschaft für die Wahrheit dieser Gestalten: „es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte, ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind". Sofern man sie einem Spiegel vergleichen kann, so ist sie kein Spiegel, der die Gegenstände mit ihren festen und fertigen Umrissen auffängt, sondern ein solcher, der die Kraft der ursprünglichen Bild e r z e u g u n g besitzt, der nicht nur die Strahlen s a m m e l t, sondern sie, aus einem eigenen Zentrum des Schauens, a u s s e n d e t und aus sich hervorgehen läßt.

Die Auffassung der dichterischen Einbildungskraft als einer nicht nur nachbildenden, sondern ursprünglich-bildenden Kraft, als einer „produktiven Synthesis" ist uns — in der Dichtung durch Goethe, in der Philosophie durch Kant — derart vertraut gewordeen, daß wir Mühe haben zu begreifen, daß es sich in ihr, geistesgeschichtlich gesehen, keineswegs um eine unmittelbare, sondern um eine durchaus vermittelte, um eine mühsam erworbene und erkämpfte Einsicht handelt. Das achtzehnte Jahrhundert hält im allgemeinen auch diesem Problem gegenüber noch durchaus an den Grundvoraussetzungen seiner analytischen Denkart fest. Condillac betont ausdrücklich, daß es ein Irrtum sei, wenn man, unter Berufung auf die Eigenart der künstlerischen Phantasie, eine feste Grenze zwischen Dichtung und Mathematik zu ziehen suche. Beide Gebiete lassen sich nach ihm vollständig aus einem einzigen Grundvermögen des Geistes, aus dem Vermögen der Analyse erklären. Die Analyse macht den Poeten, wie sie den Logiker, den Mathematiker, den Physiker macht. Ist einmal ein fest umrissenes poetisches Thema gegeben — ist etwa, wie in Corneilles Cid, ein bestimmter tragischer Konflikt, der Konflikt zwischen Ehre und Liebe, bezeichnet —, so liegt in ihm die weitere Ausführung mit vollkommener Sicherheit und Eindeutigkeit beschlossen. Der Aufbau der Handlung, die Zeichnung der Charaktere, die Erfindung der Spieler und Gegenspieler: dies alles ist jetzt Sache eines bloßen „Calcuts", der sich bis ins einzelne der Lösung eines algebraischen Problems vergleichen läßt. „Ein Geometer wird vielleicht sagen, daß Newton ebensoviel Einbildungskraft wie Corneille besitzen mußte, weil er ebensoviel Genie besaß; aber er sieht nicht, daß auch das Genie Corneilles nur darin bestand, daß er ebenso scharf wie Newton zu analysieren verstand"[1]). Hierin liegt die weitere Folgerung, daß ein dichterisches Problem in der gleichen Weise, wie ein mathematisches e r -

[1]) C o n d i l l a c, La langue des calcuts, S. 233 f.; näheres in meiner Schrift über das Erkenntnisproblem, 3. Aufl., II, 564 f.





schöpfbar ist; daß es, nachdem seine vollkommene Lösung einmal gefunden ist, in gewissem Sinne „erledigt" sei. So erklärt Voltaire, man dürfe nicht glauben, daß die großen tragischen Leidenschaften und die großen Gefühle sich auf unendliche Art variieren und sich immer wieder in neuer Weise darstellen lassen. „Alles hat seine Grenzen; und so haben auch die Tragödie und die hohe Komödie die ihren. Es gibt in der menschlichen Natur höchstens ein Dutzend wirklich-komischer Charaktere, die sich in großen Zügen bezeichnen lassen. Der Abbé Dubos, der selbst kein Mann von Genie war, hat gemeint, daß ein Genie noch eine Fülle neuer Charaktere erfinden könne; aber dazu wäre erforderlich, daß die Natur einen neuen Charakter schüfe. Die Nuancen sind freilich unzählig; aber die hervorstechenden Grundzüge, auf die es dem Künstler ankommt, finden sich nur in beschränkter Zahl. Nachdem Lafontaine einmal eine bestimmte Zahl von Fabeln verfaßt hat, läuft alles, was man hinzufügen kann, immer nur auf die gleiche Moral und fast auf die gleichen Ereignisse hinaus. So hat auch das Genie nur ein Jahrhundert — und es muß, wenn die Zeit abgelaufen, notwendig degenerieren"[1]). Das Kunstwerk baut sich aus endlichen, durch die Natur der Dinge und durch die menschliche Natur vorgegebenen Elementen auf — und der Phantasie bleibt keine andere Funktion und kein anderer Spielraum, als diese Elemente zu kombinieren und sie zuletzt in dieser Kombination zu erschöpfen.

Goethe hat, in der Naturbetrachtung wie in der Kunstbetrachtung, gegen eine derartige Auffassung protestiert: sie erschien ihm als die radikale Verkennung der eigentlichen Urkraft und Lebenskraft der Natur und der Kunst. Aus dieser seiner Grundanschauung heraus hat er selbst den Namen der künstlerischen „Komposition" leidenschaftlich bekämpft. „Wie kann man sagen: Mozart habe seinen Don Juan komponiert! Komposition! Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!"[2]). Im gleichen Sinne wendet sich Goethe gegen jene flache Vorstellung des künstlerischen Ideals und der künstlerischen Idealisierung, die da meint, den Sinn des Ideals damit erklären zu können, daß man es als etwas „aus verschiedenen schönen Teilen Zusammengesetztes" bezeichnet. Diese Erklärung schließt nach ihm einen völligen Zirkel ein: „denn woher käme denn der Begriff von den schönen Teilen selbst und woher stammt denn die Forderung eines schönen Ganzen?" Diese Forderung zum mindesten ist kein bloßer aus der Erfahrung gezogener und aus ihr stückweise zusammengelesener Begriff; sie ist ein Imperativ, der nur von innen, nicht von außen — vom Zentrum des schöpferischen Prozesses der Ge-

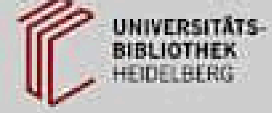
[1]) Voltaire, Suite de Louis XIV, Ch. 32.
[2]) Zu Eckermann, 20. Juni 1831, Gespr. IV, 377.





staltung, nicht von der Peripherie der vorgefundenen Gegenstände aus — zu begründen ist[1]). Damit ist, gegenüber der herrschenden Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts, nicht nur die Poetik, sondern auch die gesamte Psychologie auf eine neue Grundlage gestellt. Die dichterische wie die wissenschaftliche Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts ist ausgesprochene Elementen-Psychologie. Sie teilt die Seele in einzelne, streng gegeneinander abgegrenzte Bezirke und „Vermögen" — und sie sucht, innerhalb dieser Vermögen, zu bestimmten und festen Zuständlichkeiten zurückzudringen, aus denen sich alles seelische Geschehen und alle innerliche seelische Bewegtheit erklären soll. Jede dieser Zuständlichkeiten wird als solche in voller Schärfe erkannt; aber sie wird in dieser Erkenntnis zugleich isoliert. Die klassische französische Tragödie erreicht ihre Meisterschaft in solcher reinen Isolierung und in solcher klaren Erfassung und Bestimmung der Leidenschaften, die den Menschen bewegen. Nirgend ist die reine „Anatomie" der Leidenschaften zu solcher Schärfe entwickelt worden wie hier. Jede von ihnen besitzt eine eigene, festumrissene Natur, die der tragische Dichter aufdeckt, und die er bis ins feinste psychologische Detail sichtbar macht. Beim Verfall der klassischen Tragödie geht diese charakteristische „Simplizität" verloren. Das Drama liebt es jetzt, die Effekte zu steigern und zu häufen; es sinkt mehr und mehr aus der Sphäre des Tragischen in die des bloß-Gräßlichen herab; aber es bewahrt hierbei die Hypostasierung und die reinliche Scheidung der einzelnen Affekte. Sie bleiben nach wie vor starre Elemente, die verbunden und miteinander vermischt werden können, die aber auch in dieser Mischung ihr getrenntes Eigen-Sein bewahren. Goethe hat diesen Zug, dem älteren Crebillon gegenüber, einmal mit besonderem Nachdruck und mit besonderer Prägnanz bezeichnet. Er hält Crebillon vor, daß er die Leidenschaften wie Kartenbilder behandle, die man durcheinander mischen, ausspielen, wieder mischen und wieder ausspielen könne, ohne daß sie sich im geringsten verändern. Aber bei dieser Auffassung und Darstellung bleibe keine Spur von jener zarten chemischen Verwandtschaft zurück, wodurch sich die einzelnen Motive des seelischen Geschehens anziehen und abstoßen, vereinigen, vermengen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen[2]). Diese „Zartheit" der Psychologie, diese Erfassung der seelischen Gesamtbewegung in ihren fließenden Übergängen, in ihren feinsten Nuancen und Tönungen: dies alles ist erst in Goethes Werther, im Tasso, in den Wahlverwandtschaften erreicht worden. Napoleon hat in einer Unterredung mit Goethe gegen den Werther bekanntlich den Einwand erhoben, daß es ein Mangel des Werkes

[1]) Goethe an Schiller, 28. Februar 1798.
[2]) An Schiller, 23. Oktober 1799.



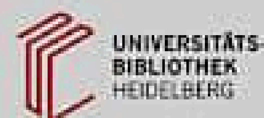


sei, daß Werther nicht allein durch die Leidenschaft zu Lotte, sondern auch durch gekränkten Ehrgeiz zum Selbstmord getrieben werde. Eine solche Vermischung der Motive sei nicht naturgemäß[1]). Dieser Einwand hat vom Standpunkt der klassizistischen Psychologie und der klassizistischen Poetik seine völlige Berechtigung; aber er gilt auch nur innerhalb dieses Kreises und er bedeutete daher Goethe gegenüber eine wahre »petitio principii«. Denn für Goethe gilt eben das Dogma nicht mehr, daß alle Schärfe und Klarheit der psychologischen Einsicht nur der Zerlegung verdankt werde und nur aus der reinlichen Sonderung aller Einzelmotive entspringen könne. Das Ideal der »encheiresis naturae« hat für ihn wie für die Natur, so auch für die Seele seine Geltung verloren. Auch für alles seelische Geschehen gilt ihm, ebenso wie für das organische Geschehen, als der eigentliche „Hauptbegriff", von dem man niemals abweichen dürfe, der Satz, daß jedes Wesen mit sich selbst beständig, daß seine Teile in einem notwendigen Verhältnis gegen sich selbst stehen, daß nichts Mechanisches gleichsam von außen gebauet und herangebracht werde, obgleich Teile nach außen zu wirken und von außen Bestimmung annehmen"[2]).

Mit diesem Goethischen „Hauptsatz" aber haben wir bereits den Übergang vom Gebiet der Kunst in das der reinen Naturbetrachtung und Naturforschung vollzogen. In Wahrheit hat es hier für Goethe niemals eine Scheidewand und einen scharfen Trennungsstrich gegeben. Denn auch die Natur vermochte er nur mit den gleichen geistigen Organen zu fassen, mit denen er sich die Gestalt der Welt in der Dichtung aufbaute. Seine Grundüberzeugung geht dahin, daß wir die Natur niemals kennen und niemals verstehen lernen, wenn wir sie als bloßes Produkt zu begreifen versuchen; wir müssen uns in den Mittelpunkt ihrer Produktivität versetzen, um aus ihm heraus die Fülle ihrer Gestaltungen und ihren innerlich notwendigen Zusammenhang zu erfassen. Der Mensch aber kann diese Produktivität nicht anders denn von seiner eigenen Produktivität her sehen und verstehen. Nicht im bloßen Betrachten und Zerlegen, sondern nur in der höchsten Anspannung aller seiner schöpferischen Kräfte wird ihm das wahre Bild der Natur zuteil. Hier allein begreift er, daß Natur weder Kern noch Schale hat: denn das höchste geistige Sein ist nichts anderes als die Potenzierung der Kräfte, die schon im einfachen organischen Geschehen wirken. „Wenn die gesunde Natur des Menschen" — so sagt Goethe in der Schrift über Winckelmann — „als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werthen Ganzen fühlt, wenn das

[1]) Zu Napoleons Gespräch mit Goethe, vgl. Gespräche I, 538 und IV, 95.

[2]) Metamorphose der Pflanzen, Zweiter Versuch, Naturw. Schriften, Weim. Ausg. VI, 282.





harmonische Behagen ihm ein reines freies Entzücken gewährt; dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern"[1]). Und so gilt auch, daß nur von diesem Gipfel aus sich das Werden der Natur und die Entwicklung und der Aufstieg des Lebens wahrhaft verstehen läßt. Nur im Schaffen und durch das Schaffen wird uns die Erfahrung zuteil, wie Natur im Schaffen lebt. Dieser Anschauung hat Goethe als Künstler und als Forscher niemals entsagt — und er gibt sich ihr ohne jeden „kritischen" Skrupel und Zweifel hin. Auch durch Kant fühlte er sich zuletzt in ihr nur bestärkt und aufs neue gefestigt. Es gilt für den Bereich des Intellektuellen, wie es für den Bereich der Kunst und der Sittlichkeit gilt, daß wir die Hoffnung nicht aufgeben können, uns „durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig zu machen"[2]). Jetzt stehen sich „Subjekt" und „Objekt" nicht mehr wie getrennte Seinskreise gegenüber: denn die Tätigkeit des Subjekts ist das einzige Medium, in dem und kraft dessen wir die Wahrheit der Gegenstände erfassen können — ist doch diese Wahrheit selbst nichts Starres und schlechthin-„Feststehendes", sondern ein unablässiger Prozeß des Gestaltens und Umgestaltens; ein Geschehen und ein Tun, nicht ein bloßes Sein.

Und in dieser *einen* Voraussetzung liegen nun zugleich alle besonderen Züge von Goethes Naturbetrachtung vorgezeichnet. Der Gegensatz, in dem er sich zur Naturwissenschaft seiner Zeit fühlt, ist hierin vollständig enthalten und vollständig begründet. Damit ergibt sich zugleich ein merkwürdiger Parallelismus, der, so viel ich sehe, in der Goethe-Forschung kaum jemals beachtet und in seiner vollen Bedeutung gewürdigt worden ist. Denn es zeigt sich jetzt, daß Goethes Kritik an der *Naturforschung* des achtzehnten Jahrhunderts genau den gleichen Weg geht, den seine Kritik an der *Poetik* des achtzehnten Jahrhunderts eingeschagen hatte. In beiden Fällen bekämpft er das gleiche Grundgebrechen, in beiden widersetzt er sich der „starren Vorstellungsart", nichts könne *werden*, als was schon *sei* — einer Vorstellungsart, von der er sagt, daß sie sich aller Geister bemächtigt habe[3]). Dem Zwang der vorgegebenen, der in ihrem Wesen feststehenden und praeformierten Gattungen vermag er sich so wenig in der Morphologie wie in der Poesie zu fügen. So ist es ein und derselbe Gesichtspunkt, kraft dessen Goethe Boileaus Philosophie der Dichtkunst und Linnés Philosophie der Botanik verwirft. Beiden wirft er vor, daß sie in *ihrer* Art das Generelle zu suchen und zu bestimmen, die Fülle des Besonderen

[1]) Winckelmann, Weim. Ausg. 46, 22.
[2]) Ausdauernde Urteilskraft, Naturw. Schriften, XI, 55.
[3]) Campagne in Frankreich, November 1792, W. A. 33, 197.

notwendig verkümmern lassen mußten. Wie Boileau von den Zeitgenossen zum „Gesetzgeber des Parnaß" erhoben worden war, so sieht Goethe in Linné und seinen Nachfolgern die Gesetzgeber der Pflanzenwelt — aber er hält diesen Gesetzgebern entgegen, daß sie weniger bekümmert gewesen seien um das, was i s t, als um das, was sein s o l l t e; daß sie „keineswegs die Natur und das Bedürfnis der Staatsbürger beachtet hätten, sondern vielmehr die schwere Aufgabe zu lösen bemüht waren, wie so viele unbändige, von Haus aus grenzenlose Wesen, wie die Pflanzen, zusammen einigermaßen bestehen könnten"[1]). Dieser rationalen D i s z i p l i n, die auf Zusammenfassung und Vereinfachung, auf generische Reduktionen drängt, stellt Goethe die Forderung der Konkretion der Individualisierung, der lebendigen Anschauung entgegen. Ihm fehlte, der Fülle dieser Anschauung gegenüber, der Mut, „irgendwo einen Pfahl einzuschlagen oder wohl gar eine Grenzlinie zu ziehen. Dergleichen Behandlung erschien mir immer als eine Art von Mosaik, wo man einen fertigen Stift neben den anderen setzt, um aus tausend Einzelheiten endlich den Schein ein Bildes hervorzubringen; und so war mir die Forderung in diesem Sinne gewissermaßen widerlich". Goethe fühlte den inneren Mangel solcher Scheinbilder unmittelbar, wenn er sie jenen anderen Bildern verglich, die ihm unablässig aus dem Grund und Mittelpunkt seines dichterischen Schaffens zuströmten, und die sich, bei aller Bestimmtheit stetig wandelten und in lebendigem Fluß erhielten. Und deshalb erklärt er, daß es ihm als „geborenem Dichter" nicht möglich gewesen sei, die Pflanzenwelt mit den Augen Linnés zu sehen[2]). Auch von der Natur vermag Goethe nur das zu sehen, was er mit seinem eigenen Lebensprozeß in Beziehung setzen, und was er aus ihm heraus sich deuten und verständlich machen kann. Und so bekämpft er denn auch hier keine Vorstellung so scharf und unablässig, wie die Vorstellung der „Komposition". Die Natur komponiert so wenig wie das Genie komponiert. Sie setzt nicht aus getrennten, selbständig bestehenden Teilen zusammen, sondern sie ist ein einheitlicher schöpferischer Prozeß, der sich in sich selbst trennt, der sich stetig spezifiziert. Wir dürfen in ihr keine Schranke annehmen, als diejenige, die sie in dieser Weise sich selbst setzt. Alle Begrenzung ihrer Formen erfolgt von innen aus und ist von innen her determiniert; alles „Gesonderte" besteht nicht an sich, sondern ist aus fortschreitenden Akten der Besonderung zu erklären. In dieser Grundanschauung ist Goethes Lehre von der Metamorphose der Pflanzen implizit beschlossen. Auch die Urpflanze war ihm eine „symbolische

---

[1]) Geschichte meines botanischen Studiums, Erste Fassung, s. Naturw. Schriften, Weim. Ausg. 6, 394.

[2]) Geschichte meines botanischen Studiums, Naturw. Schriften VI, 116 f.





Gestalt"[1]). Solche Symbole kann der Forscher so wenig wie der Dichter entbehren. Denn „das Wahre läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen". Aber niemals kann es uns gelingen, dieses Leben, das in allen existierenden Dingen wirkt, in seinem ganzen Umfange und in allen seinen Arten und Weisen, durch welche es sich offenbart, auf einmal zu denken[2]). So ist denn der Forscher, auch wenn er ganz von dem Bestreben erfüllt ist, sich mit klammernden Organen an die Welt des Wirklichen zu halten, gleich dem Dichter, auf die Mitwirkung der produktiven Einbildungskraft angewiesen. Der Naturforscher mag sich noch so sehr bemühen, bloßer Empiriker zu bleiben und über den Kreis der Erfahrung nirgends hinauszugehen — gerade indem er diesen Kreis durchmessen will, muß er sich wieder zur Einbildungskraft wenden. Denn jedes Wissen, das nicht bei bloßen Abstraktionen stehen bleiben, sondern sich zur Anschauung steigern will, verhält sich schon produktiv, „und so sehr sich auch die Wissenden vor der Imagination kreuzigen und segnen, so müssen sie doch, ehe sie sich's versehen, die produktive Einbildungskraft zu Hülfe rufen"[3]). Was diese Einbildungskraft erschaut, das ist nicht Traum und Schatten; es ist ein Gewahrwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfache Leben hervorbringt[4]). Denn nur der Idee ist es gegeben, Simultanes und Sukzessives innigst zu verbinden und zu einer wahrhaften Einheit zusammenzuschließen, während auf dem Standpunkt der Erfahrung beides immer getrennt bleibt[5]). Was Goethe als den methodischen Grundsatz seiner morphologischen Studien ausgesprochen hat, das gilt daher für das Ganze seiner Naturbetrachtung. Der Versuch bildet den Anfang und die unumgängliche Voraussetzung; er muß immer wieder erneuert und immer weiter ausgedehnt werden; zuletzt aber muß die Erfahrung aufhören, das Anschauen eines Werdenden eintreten, und die Idee ausgesprochen werden[6]). Weil sie ihm diese Art der Idealität nicht darzubieten vermochte — darum hat Goethe die mechanische Naturbetrachtung und mit ihr die gesamte mathematische Physik be-

[1]) Zum „symbolischen" Charakter der Urpflanze vgl. die näheren Darlegungen in meiner Schrift: Freiheit und Form. 3. Aufl., S. 354 ff.

[2]) s. Versuch einer Witterungslehre, Naturw. Schriften XII, 74; vgl. Goethes Aufsatz: „Die Naturlehre" im Teutschen Merkur 1789. Naturw. Schriften XIII, 428.

[3]) Zur Morphologie, Naturw. Schriften VI, 302.

[4]) s. Goethes Brief an Frau v. Stein vom 9. Juli 1786. Briefe, Weim. Ausg. VII, 242.

[5]) Bedenken und Ergebung, Naturw. Schriften XI, 57.

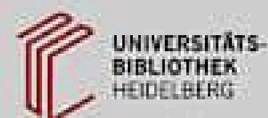
[6]) Zur Morphologie, Naturw. Schriften VI, 304.

kämpft[1]); er warf ihr vor, daß sie die echte „Theorie", die nicht in bloßen abstrakten Begriffen aufgehen könne, wie ein Gespenst geflohen und sich zuletzt bei einer fragmentarischen Erfahrung beruhigt habe[2]).

Durch den leidenschaftlichen Kampf, den er gegen die mechanistische Naturauffassung führte, hätte sich Goethe freilich der Weltansicht des 18. Jahrhunderts nicht prinzipiell zu entfremden brauchen: denn im Ganzen dieser Weltansicht nimmt der Mechanismus keineswegs eine herrschende Stelle ein. In der Form, in der er bei Holbach und Lamettrie vertreten wird, ist er niemals zu allgemeiner Geltung gelangt — auch im Kreise des französischen Enzyklopädismus hat es nicht an Denkern gefehlt, die ihn entschieden abgelehnt haben. Vor allen Dingen ist es dem Mechanismus innerhalb der Naturphilosophie des 18. Jahrhunderts nirgends gelungen, seinen großen Gegner zu besiegen: die Teleologie behauptet ihm gegenüber ihren Platz und erfreut sich einer fast unangefochtenen Geltung. Gegen ihre Einschränkung auf den engen Standpunkt der „Nutzbarkeit", gegen die Ansicht, daß alles in der Natur schlechthin für die Zwecke und das Wohlergehen des Menschen geordnet sei, erhebt sich zwar eine immer stärkere Opposition — aber diese Gegnerschaft greift den Kern der teleologischen Weltauffassung nicht an. Der teleologische Gottesbeweis steht noch in voller Kraft: selbst Voltaires Spott macht vor ihm Halt. So ist es nicht der Kampf gegen den Mechanismus als solcher, der Goethe von seinem Jahrhundert scheidet. Das Entscheidende und Spezifische liegt hier vielmehr darin, daß Goethe zu einer neuen Fragestellung fortschreitet, die den Rahmen sprengt, innerhalb dessen sich bisher das Problem gehalten hatte. Für ihn gibt es kein Entweder — Oder, keine einfache Alternative zwischen Mechanismus und Teleologie. Er glaubt einen Standort erreicht zu haben, von dem aus gesehen beide Momente sich als unzureichend erweisen, die Wirklichkeit des natürlichen Geschehens zu bestimmen und auszusprechen. Diesen Standpunkt hat sich Goethe vor Kant und unabhängig von Kant erkämpft — um dann beim Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft" mit tiefster Befriedigung festzustellen, daß die Grundanschauung, die in ihm von Anfang an lebendig gewesen war, sich an diesem Punkte mit Kant begegnete, und daß sie durch diesen „kritisch" begründet und gerechtfertigt wurde. Jetzt preist er es als ein „grenzenloses Verdienst", das sich Kant um die Welt und um ihn selbst erworben habe, daß er unser Denken von den „absurden Endursachen" befreit, daß er Kunst und Natur nebeneinander gestellt und beiden das Recht zugestanden habe, aus großen Prinzipien zwecklos

[1]) Näheres in meinem Aufsatz: Goethe und die mathematische Physik in „Idee und Gestalt", 2. Aufl., S. 33 ff.

[2]) Zur Morphologie, Naturw. Schriften VI, 167.





zu handeln. „Natur und Kunst sind zu groß, um auf Zwecke auszugehen, und haben's auch nicht nötig, denn Bezüge gibts überall und Bezüge sind das Leben“[1]). Schon diese Formulierung zeigt freilich, daß Goethe, wenn er hier im Resultat mit Kant zusammentrifft, in der Begründung einen völlig eigenen Weg geht. Denn nicht auf Grund der philosophischen Reflexion und der philosophischen Kritik lehnt er die Teleologie in ihrer traditionellen Gestalt ab: sondern was seinen Widerspruch gegen sie hervorruft, und was ihn immer wieder in ihm bestärkt, das ist seine künstlerische Grund- und Selbsterfahrung. Hier hatte sich die entscheidende Abkehr vollzogen; hier hatte sich ihm eine Tiefe erschlossen, der gegenüber ihm die gewöhnlichen Maßstäbe des teleologischen Denkens und der teleogischen Welterklärung als flach und unzureichend erscheinen mußten. Die Vorstellungsart, daß ein lebendiges Wesen zu gewissen Zwecken nach außen hervorgebracht und seine Gestalt durch eine absichtliche Urkraft dazu determiniert werde, erschien ihm jetzt als eine „triviale Vorstellungsart“, die freilich eben deshalb der menschlichen Natur im Ganzen bequem und zureichend sei[2]). Aber was sich in diesem Sinne dem „gemeinen Menschenverstand“ empfiehlt: das entspricht nicht jener Wirklichkeit, die die höheren, die ursprünglich-schöpferischen Naturen unmittelbar in sich selbst gewahr werden. Denn die höchste und reinste Form des geistigen Tuns unterliegt nicht mehr der Herrschaft des Willens und der bloß-äußeren Absicht. Hier stehen wir vielmehr in einem Gebiet, das jeder willkürlichen Normierung, jeder Regelung von außen her entzogen ist. So ist es die Peripetie, die sich in Goethes Grundauffassung der Dichtung vollzogen hat, die ihn auch gegenüber dem Zweckbegriff im Ganzen zu einer völligen Neu-Orientierung und zu einer gedanklichen Umkehr nötigt. Hier ist Goethe auch über Lessing innerlich hinausgewachsen. Lessing wollte der Freiheit des dichterischen Schaffens Raum schaffen — und er schützte und sicherte diese Freiheit durch die Lehre, daß das Genie nicht an äußerlich vorgegebene Regeln gebunden, sondern daß es selbst der Schöpfer der Regel sei. Das Genie hat die Quelle und die Probe aller Regeln in sich — und es begreift und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Aber diese Freiheit des Genies kann sich nach Lessings Grundanschauung, die unmittelbar aus seinem geistigen Wesen quillt, nur in der Helle und Bewußtheit seiner Schöpfungen erweisen. Sie tritt am reinsten und am kraftvollsten hervor in der Einheit des Entwurfs und in der Sicherheit, mit der diese Einheit festgehalten und über alle Teile des Werkes ausgebreitet wird. So erweist sich die Kraft der „Absicht“ als eine Grund-

[1]) An Zelter, 29. Januar 1830, Weim. Ausg. IV, 46, 223.
[2]) Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre, Naturw. Schriften VII, 217 f.





kraft des Genies. „Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt, mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen.“ Aber dieser Lessingsche Begriff der „Absicht“ hat für Goethe sein Recht verloren. Denn es ist die Weise und Grundrichtung des Lyrikers Goethe, die sich in den Rahmen dieses Begriffs nicht einspannen läßt. Der Epiker, der Dramatiker mag sein ursprüngliches dichterisches Motiv völlig unbewußt empfangen; aber in dem Moment, wo er daran geht, dieses Motiv zu gestalten, ist er notwendig an einen bestimmten Plan der Ausführung gebunden. Dieser Plan muß durch alle Teile des Werkes festgehalten, muß klar und sicher durchgeführt werden. So zeigen auch die höchsten epischen und dramatischen Schöpfungen Goethes, der „Wilhelm Meister“, die „Wahlverwandtschaften“, der „Faust“ diese geistige Energie der Durchführung, der bewußten Gestaltung in ihrer höchsten Konzentration. Die Lyrik Goethes aber kennt kein derartiges bewußtes Formen und Durchbilden. In ihr ist nichts „gemacht“, nichts nach freier Willkür hervorgebracht; sondern alles ist rein „geworden“. Hier gibt es für Goethe kein Planen und Wollen — es gibt nur ein inneres Wachsen und Reifen. Wie die reife Frucht sich vom Baum löst, so lösen sich seine Gedichte, wenn die Zeit gekommen, von ihm ab; sie bleiben nicht länger in ihm selbst verschlossen, sondern drängen nach Gestaltung und Äußerung. Immer wieder hat Goethe selbst diesen Vergleich zwischen dem Werden seiner Gedichte und dem rein organischen Werden gebraucht. Seine höchsten lyrischen Schöpfungen: die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere, die Trilogie vom Paria sind, wie er selbst bezeugt, in dieser Weise entstanden. „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uralt-geschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werten Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich dann zwar immer umgestalten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften“[1]). Anderes wieder bricht mit einem Male und ohne sich vorher angekündigt zu haben, aus ihm heraus: „ich hatte davon“ — so sagt Goethe zu Eckermann — „vorher durchaus keine Eindrücke, sondern die Gedichte kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte. In solchem nachtwandlerischen Zustand geschah es oft, daß ich

[1]) Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, Naturw. Schriften XI, 60.



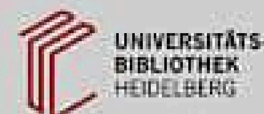


einen ganz schiefliegenden Papierbogen vor mir hatte, und daß ich dieses erst bemerkte, wenn alles geschrieben war oder wenn ich zum Weiterschreiben keinen Platz fand"[1]). Und wie damit der Begriff der Absicht aus dem Zentrum des künstlerischen Schaffens herausrückt, so mußte er, gemäß der durchgängigen Harmonie, die für Goethe zwischen dem Schaffen der Natur und dem des Künstlers besteht, auch für jenes als eng und unzureichend erkannt werden. Hier wie dort herrscht für Goethe kein bloßes Wollen, in dem Sinne, daß Natur und Kunst bewußt „auf Zwecke ausgehen"; es herrscht vielmehr ein inneres „Müssen", dem beide unterworfen sind. Goethe liebt es, dieses Müssen als ein „dämonisches" zu bezeichnen. Sowohl die Natur wie das Genie verfahren dämonisch, nicht teleologisch. Wiederum hat Goethe für diese Dämonie, die in jedem echten künstlerischen Genius lebendig sei, vor allem auf Mozart verwiesen. Wenn er den Ausdruck, daß Mozart den Don Juan „komponiert" habe, so heftig abwehrt — so geschieht es aus dem Gefühl heraus, daß hier eine Schöpfung vor uns steht, in der das Einzelne wie das Ganze aus einem Geist und Guß und von dem Hauch eines Lebens durchdrungen ist — „wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot"[2]). Mit solchen Augen müssen wir auch die Schöpfungen der Natur betrachten, wenn wir ihnen gerecht werden und wenn wir uns ihnen innerlich gewachsen zeigen wollen:

„So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber, herüber schießen,
Die Fäden sich begegnend fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt,
Das hat sie nicht zusammen gebettelt
Sie hats von Ewigkeit angezettelt;
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann."

Der „bescheidene Blick", den Goethe gegenüber der Natur verlangt, — er ziemt uns auch seinem eigenen Werk gegenüber, das wir gleichfalls als eine „Natur" ansehen müssen, die nur in ihrer Ganzheit und in ihrer inneren Geschlossenheit begriffen werden kann. Fast scheint es

[1]) Zu Eckermann, 10. März 1830, Gespr. IV, 230.
[2]) Zu Eckermann, 20. Juni 1831, Gespr. IV, 377.





dieser Bescheidenheit zu widerstreiten, wenn die Reflexion daran geht, auch dieses Webemeisterstück aufzulösen und seinen einzelnen Teilen gesondert nachzugehen. Immer wenn wir eine derartige Auflösung vollzogen haben — und für die philosophische wie für die geschichtliche Betrachtung von Goethes Werk ist sie freilich unvermeidlich — fühlen wir daher das Bedürfnis, das mühsam Getrennte wieder zu verknüpfen und es anschaulich als Einheit vor uns hinzustellen. Und hier ist es eine glückliche Fügung, daß wir nach dieser Einheit nicht erst zu suchen brauchen; sondern daß Goethe selbst sie uns in die Hände legt. Er selbst hat in einem bedeutsamen Lebensmoment in einer echt-symbolischen Schau alle jene Probleme und alle jene geistigen Motive zusammengedrängt, die wir in unserer Betrachtung im Einzelnen zu verfolgen und zu erhellen suchten. Dies geschieht in jener denkwürdigen Unterredung, die Goethe im August des Jahres 1830, nach Ausbruch der Julirevolution in Frankreich, mit Soret, dem Erzieher des Prinzen Karl Alexander, geführt hat. Die ersten Nachrichten über den Ausbruch der Revolution waren nach Weimar gelangt und hatten dort alles in Aufregung versetzt. Im Laufe des Nachmittag des 2. August geht Soret zu Goethe, und er findet auch ihn in stärkster Erregung. "Nun" — so ruft er ihm sogleich beim Eintritt entgegen — was denken Sie von dieser großen Begebenheit? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen; alles steht in Flammen, und es ist nicht ferner eine Verhandlung bei geschlossenen Türen." Soret muß diesen Ausruf auf die politischen Ereignisse beziehen — und er erwidert in diesem Sinne. Aber zu seinem höchsten Erstaunen wird er gewahr, daß diese Ereignisse Goethe kaum berührt haben. Wovon er spricht, das sind nicht die Pariser Kämpfe und Unruhen — es ist eine Sitzung der Akademie, in der der Gegensatz zwischen den Theorien Cuviers und denen von Geoffroy St. Hilaire zum offenen Ausbruch gekommen war. „Die Sache ist von höchster Bedeutung" — so fährt Goethe fort — „und Sie können sich keinen Begriff machen, was ich bei der Nachricht von der Sitzung des 19. Juli empfinde. Wir haben jetzt an Geoffroy Saint-Hilaire einen mächtigen Alliierten auf die Dauer. Ich sehe aber zugleich daraus, wie groß die Teilnahme der französischen wissenschaftlichen Welt an dieser Angelegenheit sein muß, indem trotz der furchtbaren politischen Aufregung die Sitzung des 19. Juli dennoch bei einem gefüllten Hause stattfand. Das Beste aber ist, daß die von Geoffroy in Frankreich eingeführte synthetische Behandlungsweise der Natur jetzt nicht mehr rückgängig zu machen ist. Die Angelegenheit ist durch die freie Diskussion in der Akademie, und zwar in Gegenwart eines großen Publikums, jetzt öffent-

lich geworden, sie läßt sich nicht mehr an geheime Ausschüsse verweisen und bei geschlossenen Türen abtun und unterdrücken[1])".

Der Mann, zu dem Goethe in dieser Weise sprach, war mit seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten und Interessen aufs nächste vertraut: hat doch Soret in dieser Zeit mit Goethe zusammen an der französischen Ausgabe der „Metamorphose der Pflanze" gearbeitet. Trotzdem bekennt Soret, daß er von Goethes Worten völlig überrascht gewesen sei. „Vor dieser unerwarteten Erklärung" — so sagt er — „stand ich wie betäubt und es bedurfte einiger Minuten, ehe ich mich dazu entschließen konnte, mit Interesse auf die vielen Einzelerörterungen über ein wissenschaftliches Thema zu hören, das in meinen Augen, verglichen mit den großen Dingen, die jetzt im Werke sind, sehr gleichgültig ist. Aber Goethe hat seit zwei Wochen nichts anderes als Cuvier und Geoffroy im Kopf; er spricht zu Jedermann davon und beschäftigt sich mit der Ausarbeitung einer Abhandlung über diesen Gegenstand". Das Urteil, das Soret hier fällt, ist im Kreise der Goethe-Forschung oft genug wiederholt worden. Man belächelte es als eine Seltsamkeit Goethes und als eine greisenhafte Grille von ihm, daß er sich in einem Augenblick, in dem die Welt um ihn her wieder einmal in Flammen aufzugehen drohte, in seine theoretischen Spekulationen und in seine botanischen Liebhabereien versenkte. Und doch ist dieses Urteil ungerecht und kurzsichtig: denn es verkennt die tiefste Eigenart von Goethes geschichtlichem Denken und Sehen. Goethe hat auch die Geschichte nie anders als symbolisch zu sehen vermocht. Er glaubte nicht, daß man zu ihrer echten Wirklichkeit und zu ihrer eigentümlichen Wahrheit durchdringen könne, wenn man sich damit begnüge, die einzelnen Geschehnisse, mochten sie als noch so wirksam und wichtig erscheinen, am Faden der Zeit sich abspinnen zu lassen. Das bloße Abrollen der Begebenheiten und ihre Aufbewahrung in der Erinnerung besagte ihm nichts. „Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah — Uns zu verewigen sind wir ja da." Eine solche Ewigkeit forderte er vom geschichtlichen Moment, wenn es wert sein wollte, festgehalten zu werden. Und sie erkannte er nicht selten gerade dort, wo andere Augen als die seinen, keinen eigentlich-geschichtlichen Gehalt zu erblicken vermochten. Auch hier kam es ihm nicht auf die Breite der Wirkung, sondern rein auf die Tiefe der Bedeutung an. Wie für Goethe als Dichter das „Poetische" nicht ein objektiv-fixierbarer Charakter ist, der sich an bestimmten Gegenständen vorfindet, anderen dagegen mangelt, wie er vielmehr erklärt, daß kein realer Gegenstand unpoetisch sei, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen wisse[2]), so eignet

[1]) s. Sorets Bericht über sein Gespräch. Gespr. IV, 290, und die Ergänzung bei Eckermann, 2. August 1830, Gespr. V, 175.

[2]) Zu Eckermann, 5. Juli 1827, Gespr. III, 407.

nach ihm auch historische Bedeutung nicht dem allein, was, stofflich betrachtet, eine bestimmte Ausbreitung und ein bestimmtes Gewicht besitzt. „Jeder Zustand, ja jeder Augenblick ist von unendlichem Wert, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit“[1]). Einen solchen repräsentativen Augenblick sah Goethe in dem Ausbruch des Streits zwischen Cuvier und Geoffroy St.-Hilaire vor sich — und deshalb verweilte sein Blick auf ihm und wurde durch ihn tiefer gefesselt, als durch alles Geschehen des Tages. Wenn wir heute, nach hundert Jahren, auf die Epoche Goethes zurückblicken, so fühlen wir, daß auch hier die Vision des Dichters Goethe und seine Intuition als Naturforscher ihn sicherer geleitet hat, als alles bloß „pragmatische“ Interesse am historischen Geschehen es vermocht hätte. Die Ereignisse der Julirevolution mögen eine noch so große unmittelbare Wirksamkeit besessen haben, sie sind nichtsdestoweniger für uns vergangen und versunken; sie sind zum bloßen Objekt der historischen Forschung geworden. Was Goethe aber, in jenem Gespräch mit Soret, vor Augen sah — das hat für uns noch ganz den Charakter der vollen und konkreten Gegenwart. Wir fühlen: hier tritt eine Entscheidung vor uns hin, die auch uns noch unmittelbar angeht, und die an die letzten Grundfragen unseres geistigen Daseins rührt. Für Goethe handelt es sich in der Diskussion zwischen Cuvier und Geoffroy St.-Hilaire nicht um die Austragung eines Gelehrtenstreites, sondern ihm ging es um die Entscheidung zwischen seiner „synthetischen“ Kunst- und Naturbetrachtung und der analytischen Denkweise des achtzehnten Jahrhunderts. Daß in Frankreich, dem klassischen Land der Analyse, jetzt gleichfalls der Sieg der synthetischen Grundanschauung erreicht schien: das war es, was ihn aufs tiefste ergriff. Er schöpfte daraus die Zuversicht, daß die Arbeit seines Lebens nicht vergeblich — daß das Jahrhundert endlich seinem Ideal reif geworden sei. „Man wird“ — so sagt er in dem gleichen Gespräch mit Soret — „Blicke in große Schöpfungsmaximen thun, in die geheimnisvolle Werkstatt Gottes! — Was ist auch im Grunde aller Verkehr mit der Natur, wenn wir auf bloß analytischem Wege mit einzelnen materiellen Teilen uns zu schaffen machen, und wir nicht das Atmen des Geistes empfinden, der jedem Teile die Richtung vorschreibt und jede Ausschweifung durch ein innewohnendes Gesetz bändigt und sanktioniert. Jetzt ist nun auch Geoffroy de Saint-Hilaire entschieden auf unserer Seite und mit ihm alle seine bedeutenden Schüler und Anhänger Frankreichs. Dieses Ereignis ist für mich von ganz unglaublichem Wert, und ich juble mit Recht über den endlich erlebten allgemeinen Sieg einer

[1]) Zu Eckermann, 3. November 1823, Gespr. III, 36.





Sache, der ich mein Leben gewidmet habe, und die ganz vorzüglich auch die meinige ist“[1]).

Für die allgemeine Geistesgeschichte aber ist es von höchstem Interesse und von höchstem Reiz, das Resultat, auf das Goethe hier hinblickte, nicht nur als solches zu betrachten, sondern es sich auch in seinem inneren Werden verständlich zu machen. Wir können dieses Werden nur verstehen, wenn wir seine latenten Motive aufdecken — wenn wir die Wandlung verfolgen, die sich in der Denkart des achtzehnten Jahrhunderts selbst allmählich vollzieht. Zwischen dem Enzyklopädismus, der im Frankreich des 18. Jahrhunderts die beherrschende geistige Macht war, und Goethes Grundanschauung scheint auf den ersten Blick keinerlei Vermittlung und Versöhnung möglich zu sein. Goethe selbst hat die geistige Welt der Enzyklopädisten, als er sie als Student in Straßburg zuerst kennen lernte, als durchaus fremdartig empfunden. „Wenn wir von den Enzyklopädisten reden hörten“ — so sagt er in „Dichtung und Wahrheit“[1]) — oder einen Band ihres ungeheuren Werkes aufschlugen, so war es uns zu Mute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer großen Fabrik hingeht, und vor lauter Schnarchen und Rasseln, vor allem Aug' und Sinne verwirrenden Mechanismus, vor lauter Unbegreiflichkeit einer auf das mannigfaltigste in einander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eigenen Rock verleidet fühlt, den man auf dem Leibe trägt“. Aber von diesem allgemeinen Urteil, das offenbar auf Holbachs „Système de la Nature“ zielt, nimmt Goethe bezeichnenderweise gerade denjenigen Denker aus, der der Begründer der Enzyklopädie und ihr geistiger Führer war. Von Diderot sagt er, daß er nahe genug mit ihm verwandt gewesen sei — und er fügt hinzu, daß er in alle dem, was die Franzosen an ihm zu tadeln pflegten, ein wahrer Deutscher sei[2]). In der Tat war Diderot, wie in der Lehre von den poetischen Gattungen, so auch in der Lehre von den natürlichen Gattungen eigene Wege gegangen. In seinen „Pensées sur l'interprétation de la Nature“ vom Jahre 1754 hat er — gestützt auf Leibnizische Grundgedanken, die ihm durch Maupertuis vermittelt waren — den Bruch mit dem Prinzip der Konstanz der Arten vollzogen. Er fordert eine neue Art der Naturbetrachtung, die dem lebendigen Geschehen in der Natur gerecht wird — die in den Mittelpunkt ihres Werdens, ihrer Formerzeugung und Form-Wandlung vordringt. Dieses Werden ist nach Diderot durch den analytischen Geist der Mathematik nicht zu erfassen: denn dieser kann sich die Veränderung nicht anders faßbar machen, als dadurch, daß er sie in feste Elemente zerschlägt und aus den Beziehungen dieser Elemente erklärt. Aber diese

[1]) Gespräch mit Soret (in der Fassung Eckermanns), s. Gespr. V, 175 f.
[2]) Dichtung und Wahrheit, 11. Buch, Weim. Ausg. 28, 64.

Schranke des mathematischen Intellekts soll und darf nicht länger unsere lebendige Anschauung der Natur beschränken. Die Mathematik hat das ihrige getan, und sie hat innerhalb ihres Kreises das Höchste erreicht. Aber mit diesen ihren höchsten Triumphen ist sie auch an ihre methodische Grenze gelangt. Was die Bernoulli und Euler, was d'Alembert und Lagrange geleistet haben, das wird, wie Diderot vorauszusehen glaubt, und wie er zu prophezeien wagt, in rein prinzipieller Hinsicht kaum mehr übertroffen werden. Die Säulen des Herkules sind auf diesem Gebiet erreicht — und der künftige Fortschritt der Erkenntnis wird und muß sich in einer anderen Richtung bewegen. Dem Reich der Mathematik wird das Reich der beschreibenden Naturwissenschaft folgen. Und sie erst wird uns mit dem wahren Reichtum der Natur, mit der ganzen Fülle ihrer Formen und dem stetigen Übergang zwischen ihnen bekannt machen. Sie wird die Natur nicht länger als ein System von festen Gattungen und Arten darzustellen suchen, sondern sich in ihre lebendige Dynamik versenken; sie wird sie als einen unendlichen, von Moment zu Moment sich erneuernden Lebensprozeß sehen, den wir anschaulich verstehen können, weil wir selbst in seinem eigentlichen Mittelpunkt stehen[1]).

Hier liegt in der Tat ein entscheidend-neuer methodischer Ansatz vor — wie denn Comte Diderots Gedanken über die Interpretation der Natur unmittelbar Descartes' Discours de la méthode und Bacons „Novum Organon" zur Seite gestellt hat. Aber es liegt in Diderots geistiger Eigenart, daß er den neuen Weg, den er vor sich zu sehen glaubte, zwar in einem raschen Aperçu bezeichnen, daß er ihn aber nicht selbst beschreiten und geduldig bis zum Ende verfolgen konnte. Hier greift erst die Arbeit eines anderen großen Naturforschers der Zeit ein. Erst Buffons „Histoire naturelle" ergreift die Idee der Evolution, um sie an den beobachtbaren Tatsachen zu erweisen und sie für die Erforschung und Deutung derselben fruchtbar zu machen. Er bekämpft den starren Artbegriff, wie ihn Linné geprägt und zur Grundlage seiner Philosophie der Botanik gemacht hatte. Er erklärt als die Grundmethode der Wissenschaften vom Leben die Methode der reinen Deskription, und er stellt diese Deskription der logisch-mathematischen Begriffserklärung, der Definition ausdrücklich gegenüber. „Il n'y a de bien défini" — so sagt er — „que ce qui est exactement décrit. La nature no connait pas nos définitions." So wendet sich Buffon gegen jedes „System" der Natur, sofern es den Anspruch erhebt, mehr als ein bequemes Orientierungsmittel zu sein. Die künstlichen Klassifikationen, die man versucht hat, geben

---

[1]) Diderot, Pensees sur l'interpretation de la nature, Oeüvres, éd. Assézat, Vot. III.





uns sämtlich nicht das System der Natur, sondern nur ein System der Nomenklatur. In der beschreibenden Naturwissenschaft dürfen nicht solche Nomenklaturen das Ziel bilden; — sondern sie muß uns das Geschehen der Natur selbst vor Augen stellen und es uns in all seiner Mannigfaltigkeit und in der Stetigkeit seiner Übergänge enthüllen. Gestützt auf diese Grundansicht wird Buffon — um den Kantischen Ausdruck aus der „Kritik der Urteilskraft" zu brauchen — zu einem der ersten „Archäologen der Natur". „Wie man in der unendlichen Geschichte" — so sagt er einmal — „die Urkunden befragt, die alten Inschriften entziffert, die Münzen und Medaillen zu Rate zieht, so muß man in der Naturgeschichte die Archive der Welt durchstöbern, die Dokumente aus dem Innern der Erde hervorholen, die Trümmer sammeln und dies alles zu einem Ganzen vereinen. Dies ist der einzige Weg, um in der Unendlichkeit des Raumes einige feste Punkte zu bestimmen und um auf dem ewigen Wege der Zeit eine Anzahl von Meilensteinen zu gewinnen."

Aus diesen Worten Buffons hört man in der Tat bereits das neue Ideal der Naturerkenntnis heraus, das Goethe sich später, auf einer ganz anderen und neuen Grundlage, erarbeitet hat. Und Buffons Nachfolger und Schüler Geoffroy Saint-Hilaire ist es, der hier zuerst die Brücke schlägt —, der als der erste namhafte Naturforscher offen auf Goethes Seite hinübertritt und sein Werk über die Metamorphose der Pflanze als das Werk eines genialen Naturforschers rühmt. Jetzt erst sieht Goethe seine ständige Mahnung anerkannt, daß ein Jahrhundert, das sich bloß auf die Analyse verlegt, und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, nicht auf dem rechten Wege sei, daß man Analyse und Synthese zusammennehmen müsse, da sie nur gemeinsam, wie Aus- und Einatmen, das Leben der Wissenschaft ausmachen[1]). Bei Geoffroy fand er demgemäß auch einen entscheidenden Fortschritt über Buffon hinaus, dessen Verdienste um die Neubegründung der Naturlehre er im übrigen aufs stärkste hervorhebt: denn Geoffroy versuche ins Ganze zu dringen, aber nicht wie Buffon ins Vorhandene, Bestehende, Ausgebildete, sondern ins Wirkende, Werdende, sich Entwickelnde[2]). Für Goethe ist diese Tendenz ein Beweis dafür, daß nunmehr auch die Naturerkenntnis sich nicht ausschließlich und eindeutig den Regeln des Verstandes beuge, sondern daß in ihr die Herrschaft der Vernunft zur Geltung gelangt sei. Denn das eben ist ihm der Unterschied von Verstand und Vernunft, daß jener sich ans Gewordene anklammert, während diese sich aufs Werden richtet; daß er alles festzuhalten wünscht, um es nutzen

[1]) s. Analyse und Synthese, Naturw. Schriften XI, 70.

[2]) Principes de Philosophie Zoologique, II. Abschn. Naturw. Schriften VII, 186.





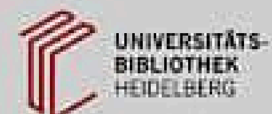
zu können, sie dagegen sich am Entwickeln freut. Alle menschliche Erkenntnis ist freilich auf Sonderung hingewiesen und angewiesen, da ohne sie die unendliche Mannigfaltigkeit des Wirklichen uns schlechthin unter den Händen entschlüpfen würde; aber dieses Sondern darf niemals zum Zerschneiden werden. „Der Mensch muß, um zu erkennen, dasjenige sondern, was nicht gesondert werden sollte; und hier ist kein anderes Mittel, als das, was die Natur gesondert unserer Erkenntnis vorgelegt hat, wieder zu verbinden, wieder zu Einem zu machen, wenn wir Acht haben, wie eine Gestalt sachte in die andere übergeht und zuletzt von der folgenden Gestalt gänzlich verschlungen wird"[1]).

Überblickt man das Ganze dieser Entwicklungen, so gewinnt man damit erst den rechten Blickpunkt, aus dem man das Gespräch zwischen Goethe und Soret im August 1830 betrachten muß. Jetzt erst tut sich der geistige Horizont auf, in den man dieses Gespräch hineinstellen muß, um es zu verstehen und um es in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen. Man begreift jetzt, welche Empfindungen die ersten Nachrichten über den Streit zwischen Cuvier und Geoffroy de St.-Hilaire in Goethe aufregen mußten. Eine Fülle von Gesichten, die er lange in sich getragen und die er in sich selbst verschlossen hatte, wird jetzt in ihm lebendig. Der Augenblick als realer Einzelpunkt des Geschehens ist für ihn wie versunken; zum Erstaunen, ja zur Bestürzung seines Zuhörers erscheint er der unmittelbaren Gegenwart wie entrückt. Aber der Wirklichkeit des welthistorischen Geschehens hat er damit nicht entsagt. Er läßt Jahrhunderte an seinem Geist vorbeiziehen, um sie miteinander zu vergleichen und an einander zu messen.

„Wer in der Weltgeschichte lebt,
Dem Augenblick sollt' er sich richten?
Wer in die Zeiten schaut und strebt,
Nur der ist wert, zu sprechen und zu dichten."

Nur ein Irrtum scheint Goethe in dieser Zusammenschau von Vergangenheit und Zukunft begegnet zu sein. Er meinte, daß nun endlich die Zeit der Erfüllung seines Ideals gekommen sei; er hielt in enthusiastischer Zuversicht den Sieg für entschieden. Blicken wir heute auf Goethes Gesamtwerk zurück, so sehen wir, daß wir noch mitten im Kampf um dieses Werk stehen. Das Jahrhundert, das seit Goethes Tode vergangen ist, hat sich freilich gern in dem Gedanken gewiegt, daß es die geistige Erbschaft Goethes angetreten, und daß es, insbesondere im Gebiet der reinen Naturbeschreibung und der Entwicklungslehre, seine Forderungen zur vollen Geltung gebracht habe. Heute wissen wir bei

[1]) Zur Morphologie, Naturw. Schriften VII, 12 f.





aller Anerkennung und Wertschätzung der empirischen Einzelarbeit, die das 19. und 20. Jahrhundert geleistet hat, wie wenig dieser Anspruch begründet ist. Goethe ist uns, so wenig im Gebiet der Forschung wie in dem der Dichtung, zur historischen Größe geworden. Die Fragen, die er gestellt hat, leben mitten unter uns und harren der Entscheidung: wir empfinden sie als unsere, als unmittelbar gegenwärtige Probleme. Als Geoffroy de St.-Hilaire Goethes „Metamorphose der Pflanze" in Frankreich einführte, da erklärte er, daß dieses Werk, bei aller bewunderungswürdigen Tiefe, einen Irrtum enthalte — aber einen Irrtum, den nur das Genie begehen könne. Es sei um 50 Jahre zu früh erschienen; zu einer Zeit, da die Wissenschaft noch nicht imstande war, es zu verstehen und zu würdigen. Uns scheint heute auch dieses Zeitmaß zu kurz — wie wir denn überhaupt Goethes Wirken als Dichter und als Naturforscher keinem einzelnen Jahrhundert mehr zugehörig und an dasselbe gebunden denken können. So ist denn auch unsere Hingabe an Goethes Werk nicht auf Zeit und Stunde angewiesen. Ich habe früher an Goethes Wort erinnert, daß es für den Forscher kein höheres Glück und kein höheres Ziel geben könne, als dies, sich durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig zu machen. Dieses Wort gibt uns auch die Norm in die Hand, nach der wir versuchen sollten, unser eigenes inneres Verhältnis zu Goethe zu bestimmen. Wir sollen ihn nicht feiern und lobpreisen; und auch die Erinnerung an seinen hundertjährigen Todestag soll sich nicht in solchen äußeren Formen der Feier erschöpfen. „Was kündest du für Feste mir? Sie lieb' ich nicht" — so ruft Prometheus in Goethes Pandora — „Erholung reichet Müden jede Nacht genug, Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat." Die Tat aber, die uns Goethe gegenüber allein geziemt, und mit der allein wir ihn wahrhaft feiern können, besteht darin, daß wir uns immer tiefer in sein Denken, in sein Dichten und Wirken versenken, daß wir sein Bild in uns lebendig erhalten, um uns durch das Anschauen dieser immer schaffenden Natur zur Teilnahme an ihren Schöpfungen würdig zu machen.

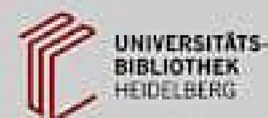
Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme.

Von

Friedrich Solmsen.

Wir greifen hier aus der immerhin beträchtlichen Anzahl antiker Dichter, Philosophen, Rhetoren, Grammatiker, die sich zu prinzipiellen Fragen oder Detailproblemen der Dichtung geäußert haben, Horaz heraus. Bedarf es einer Rechtfertigung dafür, so ergibt sie sich aus seiner exponierten Stellung im Zentrum einer spannungsreichen und drängenden Problematik. Tiefgreifende Entwicklungen, ja Umwälzungen des politischen und kulturellen Lebens ziehen in der Zeit, die durch den dominierenden Einfluß des Augustus charakterisiert ist, auch die Dichtung in ihre Strudel, verändern die Stellung, die ihr im öffentlichen Leben zukommt, und treiben zu einer neuen, eindringlichen Besinnung auf Sinn und Aufgabe des Dichtens. Alle Poesie, die sich nicht von vornherein auf unfruchtbar-epigonenhafte Bemühungen beschränkte, sogar die Liebesdichtung der Zeit wird irgendwie von dieser Bewegung erfaßt und mitgerissen; aber wie es für Horaz überhaupt bezeichnend ist, daß er seine Produktion von Anbeginn an mit wacher intellektueller Klarheit und gewissenhafter Rechenschaftsablage begleitet hat, so vollzieht sich auch der Umbau und die Neuorientierung seines Dichtens nicht bloß in der praktischen Gestaltung selber, sondern auch im Medium der Reflexion und theoretischen Klärung. Die szenische Umgruppierung erfolgt hier nicht hinter einem geschlossenen Vorhang, sondern auf offener Bühne und vor aller Augen.

Die Dichtergeneration vor Horaz, die sogenannten Neoteriker, hatten zum ersten Male in Rom ein Dichten nach festen ästhetischen Maxime zum Prinzip erhoben. Sie suchten die Vollkommenheit der Form und banden sich an Theorien über das poetisch Richtige und Unrichtige, die sie sich zuerst verstandesmäßig zu eigen machten und dann in mühevoller Übung in die Praxis ihrer Arbeit übertrugen. Sie haben zwar die Poesie auch um neue Inhalte bereichert und persönliches Fühlen mit unerhörter Offenheit, mit Vehemenz und mit einer auch den Griechen unbekannten Ausdrucksstärke in ihren Gedichten ausgesprochen; aber dies ergab sich mehr nebenbei und fast wider die Absicht; denn was sie zum Dichten führte und worin sie ihre Rechtfertigung suchten, war ein

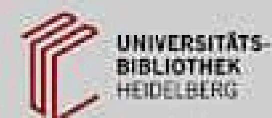




neues Formideal: Glätte der Oberfläche, Verfeinerung der Verstechnik, Schliff des Gedankens, Exquisitheit der sprachlichen Ausdrucksmittel, kunstvolle Schachtelung der Disposition, geschickte Verarbeitung einer erlesenen Gelehrsamkeit, Zartheit, Schmiegsamkeit, Herrschaft über alle Töne des Affekts- und Seelenlebens. ‚Klein aber fein' ist die Losung dieser an alexandrinischer Geschmackskultur geschulten Dichtergruppe, deren Mitglieder stolz sind, wenn sie an einem Buch von mäßigem Umfang viele Jahre gebastelt haben, es dann aber auch wirklich bis ins letzte Detail durchgeformt haben. Sie müssen mancherlei Vorschriften über Auswahl und Zusammensetzung der Worte, über die Anwendung von Schmuckmitteln der Diktion u. ä. gekannt und berücksichtigt haben. Ihr historisches Verdienst bleibt, daß sie sorgfältige, minutiöse Ausarbeitung des Dichtwerks als erste in Rom heimisch gemacht haben; diese ist seitdem der römischen Poesie nicht mehr verloren gegangen. Auch die Augusteer sind hierin Enkel der Neoteriker, und gerade Horaz ist sein ganzes Leben hindurch in einem grundsätzlichen Punkte, der in seinen Belehrungen immer wiederkehrt, auf dem neoterischen Standpunkt geblieben: in der Forderung der *lima*, der Feile.

Darüber hinaus behalten für ihn technische und ausgesprochen artistische Fragen was in der dichterischen Sprache und Gestaltung zulässig und unzulässig, lobens- und tadelnswert ist, immer eine große Bedeutung. Wie weit sind etwa Neubildungen erlaubt, wie weit Verwendung von verbreiteten Worten in neuem Sinne, wie steht es mit der Verwertung von altrömischem, aus der lebendigen Sprache der eigenen Zeit geschwundenen Sprachgut usw.? Aber neben diesem Komplex mehr formaler Fragen entsteht — ihn teilweise überschneidend — ein neuer, der schlagworthaft bezeichnet werden kann als die Stellung des Dichters im Ganzen der Volksgemeinschaft. Soziologische Motive, Fragen nach der Kulturfunktion der Dichtung tauchen auf. Das reine Ästhetentum, das sich in beschaulicher Autarkie auf sich selber zurückzog und an einem engen Kreise künstlerischer Gesinnungsgenossen als Publikum genug hatte, gerät jetzt in die Krise und hat bald ausgespielt. Zwischen dem Dichter und seinem Volk, seinem Staat, seinem Fürsten bildet sich ein Kontakt; das Dichtertum bekommt wieder eine Mission.

Die neue Verpflichtung des Dichters und seine neue Stellung innerhalb der Gemeinschaft reflektiert sich auf zwiefache Weise im horazischen Werke: Ein eigentümliches Verantwortungsbewußtsein bildet sich heraus, gibt sich über das Verhältnis von künstlerischer Persönlichkeit und Volk Rechenschaft und wird der spezifisch römischen Nuancen dieses Verhältnisses inne; auf der anderen Seite schafft sich ein neu erwachtes dichterisches Hochgefühl seinen Ausdruck in einer Art *vates*-Ideologie. Die *vates*-Ideologie, der im engeren Sinne des



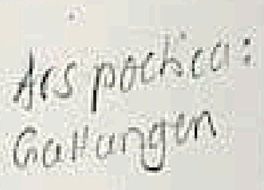


Wortes soziologische Problemkreis und die eigentlich artistischen Probleme, die Horaz von den Neoterikern übernommen hat, sind die drei Teilaspekte, in die sich die Frage des Dichterischen bei ihm aufgespalten hat. Wir behandeln im Folgenden die drei Problemkreise gesondert, ihre Berührungspunkte und Schnittflächen werden dabei von selber hervortreten.

In der vierten Satire des ersten Buches bemängelt Horaz an Lucilius, dem Satiriker, der auch für Horaz' eigene Satirendichtung Vorbild ist, die Härte und ungelenke Sprödigkeit seiner Verse. Auf diese Vorwürfe kommt er in der zehnten Satire zurück und äußert sich eingehender; es ist seine erste ausführliche Stellungnahme zu Fragen der poetischen Technik. Es genügt nicht der plumpe Lacheffekt; Kürze und Gedrungenheit sind notwendig; glatt und ohne unnötigen Wortschwall muß der Satz verlaufen und die Sprache muß bald bitter bald scherzhaft werden, bald vom Poetischen ins Rhetorische (Pathetische) übergehen, muß über die Ausdrucksmittel einer unaufdringlichen Gebildetheit verfügen, mit ihren Kräften haushalten und sie geradezu absichtlich verringern (v. 7 ff.). Nach einem weiteren Satz, der in seiner Nuancierung schwer wiederzugeben ist, folgt die Versicherung, daß die Maßstäbe, an denen soeben Lucilius gemessen worden ist und die für die Satirendichtung überhaupt gelten sollen, der alten griechischen Komödie entnommen sind, und daß deren Dichter nachahmenswert sind, weil sie ihnen entsprechen. Die modernen Horaz-Exegeten haben denn auch beobachtet, daß die Charakteristika, die Horaz gebracht hat, im einzelnen mit antiken literarkritischen Urteilen über die Vertreter der alten Komödie übereinstimmen. Das hat für Horaz Sinn, weil er die Satire auch sonst in genetischen Zusammenhang mit der altattischen Komödie bringt (sat. I 4, 1 ff.). Uns erscheint besonders wichtig, daß er mit diesen Ausführungen bereits die neoterische Basis verlassen hat: er stellt eine literarische Gattung mit ihren bezeichnenden Eigentümlichkeiten als vorbildlich und verpflichtend auf und zwar eine Gattung, die nicht alexandrinisch ist: die alte Komödie fällt außerhalb des neoterischen Horizontes. Der Kreis der griechischen Vorbilder und — da für den Römer Dichten und Nachahmen eines griechischen Vorbildes nahezu identisch ist — der Umkreis der eigenen dichterischen Möglichkeiten ist damit grundsätzlich erweitert, die engen Schranken, die einem in alexandrinischem Formkult erzogenen Geschlecht den Blick in die Breite und Weite versperrte, sind beseitigt. Formal, wie die Neoteriker orientiert waren, hatten sie nicht gefragt, welche Fülle von Lebensbereichen und welche bedeutungsvollen Sinn-Bilder der menschlichen Existenz sie dadurch ausgeschaltet hatten, daß sie sich auf die Gattungen der hellenistischen Kleinkunst beschränkten. Diese freiwillige

Verarmung an poetischen Inhalten mußte rückgängig gemacht werden, wenn die Dichtung wieder norm- und formgebend in das menschliche Leben eingreifen sollte.

Dementsprechend hat auch die viel spätere ‚Ars poetica' einen Abschnitt über die dichterischen Gattungen und die ihnen zukommenden Metren, Stoffe, Formqualitäten (v. 73—92). Epos, Elegie, Jambus, Tragödie, Komödie, Lyrisches, Hymnen, Epinikien werden hier allesamt einbezogen und dem Dichter wird nur zur Pflicht gemacht, die *descriptae vices operumque colores* (v. 86) genau zu beobachten, d. h. in jeder dichterischen Gattung solche Stoffe zu behandeln und solche Metren und Darstellungsformen anzuwenden, die ihrer geschichtlich erwachsenen, traditionell verfestigten Form entsprechen.



Die Dichtung wird also aus einer unnatürlichen Verengung ihrer Möglichkeiten erlöst. Parallel damit geht eine Fundierung im Sachlich-Gegenständlichen: *respicere exemplar morum vitaeque iubebo doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces*, heißt es ars poet. v. 317 f. Also an das reiche Material der Wirklichkeit soll sich der Gestalter halten, Welt- und Lebenskenntnis sind unerläßliche Forderungen. Dazu paßt es, daß Horaz in der ars umfangreiche Partien über die menschlichen Charaktere und ihre Verschiedenheiten (v. 156 ff.) — differenziert werden sie vor allem nach den Lebensaltern — und über die Übereinstimmung der Redeweise mit Charakter, Beruf, Herkunft usw. (v. 114 ff.) hat. An der einen Stelle (v. 156 ff.) wird ein farbenreiches Bild der menschlichen Sitten entworfen, dessen Details empirisch aufgenommen sind. Auch an die verschiedenartigen seelischen Dispositionen und Stimmungen muß sich der Stil anpassen (v. 105 ff.): eine weitere Orientierung der Ausdrucksform an sachlichen Gegebenheiten (Es ist von untergeordneter Bedeutung, daß die Vorschriften, die Horaz hier gibt, im wesentlichen schon in seiner Quelle, bei der Peripatetiker Neoptolemos von Parion [3. Jahrh. v. Chr.] gestanden haben. Aber erstaunlich und erklärungsbedürftig ist eben dies, daß Horaz zu einer Poetik gegriffen hat, die über 200 Jahre zurücklag. An Poetiken, die ihm zeitlich näher lagen, hat es ihm nicht gefehlt, und äußere Gründe versagen überhaupt für die Erklärung. Man kann sich das merkwürdige Faktum nur so erklären, daß die ihm zeitlich näherstehenden Poetiken Horaz nicht befriedigten, weil sie ebenso wie die rhetorische Stillehre des späten Hellenismus und last not least die hellenistische Poesie selber überwiegend formalistisch gerichtet waren und den dichterischen Ausdruck im wesentlichen unter dem Gesichtspunkt seiner ornamentalen Funktion behandelten. Eine Theorie der Dichtung, die den Gegenstand zu seiner grundlegenden Bedeutung gelangen und auch bei der Regelung von Stil und Ausdruck sachliche Gesichtspunkte walten ließ, fand Horaz

bei den frühen Peripatetikern, wo sie auf aristotelischem Fundamente erwachsen war. Darum schloß er sich lieber an sie an.). v. 447 ff. wird vom besonnenen Kunstrichter erwartet, daß er die anspruchsvollen Ornamente beschneiden, mehrdeutige Formulierungen beanstanden und überhaupt die Klarheit des Ausdrucks fördern wird. Dies ist in der Überzeugung geschrieben, daß die sprachliche Form des Kunstwerkes nicht selbstherrlich wuchern, sondern den Gegenständen, um die es sich handelt, dienen, sie klären soll.

Setzt die horazische Kunsttheorie den Gegenstand wieder in seine Rechte ein, dämmt sie die selbstsüchtige Schaustellung formaler Künste ein und beschneidet sie das Rankenwerk anorganischer und letztlich überflüssiger Ornamente, so gelangt auch eine kompositionelle Forderung wieder zu ihrem Rechte, die an sich auch schon die Peripatetiker aufgestellt hatten, die aber in der Folgezeit des öfteren ignoriert worden war: die der inneren Einheit und Geschlossenheit des ganzen Werkes, der Harmonie und Proportioniertheit seiner Teile, ihrer Orientierung am Ganzen. So tritt an Stelle eines fast spielerischen Formalismus ein organischer Formbegriff, in dem im Grunde sogar die Trennung von Form und Inhalt überwunden ist. Die Darstellung bringt die innere Einheit des Objektes zur Geltung, ja sie erarbeitet sie eigentlich erst durch den Verzicht auf das Unwesentliche oder dessen angemessene Relativierung. Kein buntes Vielerlei, kein Auseinanderstreben von autonom gewordenen Teilen und keine verkünstelte Komplizierung kann die Losung sein, sondern das *simplex et unum*. In diesem Punkte scheidet sich Horaz' dichterisches Glaubensbekenntnis grundsätzlich von dem der Neoteriker.

Die Orientierung an den Wirklichkeiten ist nur eine Art der sachlichen Unterbauung. Weder ist der Dichter bloßer Reporter des Lebens, noch genügt eine vereinfachende, etwa konzentrierende Tätigkeit, um gelebte Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln. Den eben zitierten Versen: *respicere exemplar* etc. geht um weniges voraus ein andersartiger Gedanke (v. 309 ff.)

> scribendi recte sapere est et principium et fons
> rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae
> verbaque provisam rem non invita sequentur.

Philosophische Schulung im Wissen um das sittlich Wertvolle gehört also zum Bilde des horazischen Dichters. Weisheit, Wissen um die ethischen Normen ergänzt das Wissen um die Wirklichkeiten. Mit den *Socraticae chartae* sind die platonischen Dialoge gemeint; sie stehen hier als Prototyp moralphilosophischer Belehrung. Die sittliche Bildung des

Dichters ist geradezu Bedingung zur richtigen Darstellung, vor allem zur angemessenen Modellierung der Charaktere:

> qui didicit patriae quid debeat et quid amicis,
> quo sit amore pater, quo frater amandus et hospes,
> quid sit conscripti, quid iudicis officium, quae
> partes in bellum missi ducis: ille profecto
> reddere personae scit convenientia cuique.

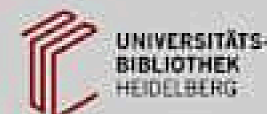
So resultiert das „Angemessene" in der Behandlung der Charaktere — griechisch: das πρέπον — aus dem Wissen um das ethisch Angemessene; und die *convenientia* — wieder: πρέποντα —, deren Lehre in früheren Abschnitten der Ars rein empirisch-deskriptiv gehalten war, bekommen hier nachträglich einen idealistischen Auftrieb in der Richtung auf das sittlich Gute.

Eine Dichtung, in deren Absichten sich ein so starker ethischer Faktor mischt, kann natürlich nicht das ästhetische Vergnügen als ihren einzigen Zweck anerkennen. Das *delectare,* das die Neoteriker wohl als eine erschöpfende Zweckbestimmung ihres Dichtens betrachtet hätten, wird bei Horaz ergänzt durch das *prodesse,* die sittliche Förderung:

> v. 333: aut prodesse volunt aut delectare poetae
> aut simul et iucunda et idonea dicere vitae ...
> 343: omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
> lectorem delectando pariterque monendo.

Wissen um die Wirklichkeiten des Lebens und um die ethischen Wahrheiten sind die Quellen, aus denen sich für Horaz jedes Dichten speist, das des Namens wert ist. Dieser breiten Fundierung nach der sachlichen Seite entspricht eine ebenso breite nach der historischen. Ein Dichtwerk, dessen Inhalt der Reichtum wirklich gelebten Lebens und dessen Gehalt ethische Erkenntnisse sind, kann sein griechisches Muster nicht in der formal hochstehenden, aber inhaltlich mit Willen begrenzten Produktion der hellenistischen Dichterschulen suchen. Notwendig wird man auf die Schöpfungen des klassischen Griechentums zurückgreifen, deren Dichter die anerkannten Lehrer ihres Volkes waren, weil sie die von der Gemeinschaft bejahten Lebenswerte in paradigmatischer Veranschaulichung herausstellten. Tragödie und Epos stehen im Vordergrunde der horazischen Ars; Archilochus und Alcäus sind die Vorbilder seiner Epoden- und Odendichtung.

Durch die ganze Ars poetica zieht sich die Forderung nach Disziplinierung des eigenen Talents, Selbsterziehung und Bescheidung. In diesen größeren Zusammenhang stellt sich in ihr auch das Gebot der *lima,* der sorgfältigen Feilung und gewissenhaften Ausarbeitung





des Werkes bis in alle seine Einzelheiten hinein. Sie ist ja, wie wir wissen, an sich nichts Neues, sondern mit dem neoterischen Postulate nach kleinen, aber bis ins letzte polierte Arbeiten identisch. Aber was bei den Neoterikern mehr die private Liebhaberei einer selbstgefälligen Literatenklique war, die jeden Unzünftigen mit Spott und snobistischem Achselzucken abtat, bekommt bei Horaz einen ganz anderen Applomb und ein eigentümlich ernstes Ethos. Er spricht als Mahner und Warner, appelliert an das Verantwortungsgefühl und rügt die leichtfertige Undiszipliniertheit der Dichterlinge fast wie ein sittliches Vergehen. Wie wir uns das zu erklären haben, zeigen etwa folgende Verse:

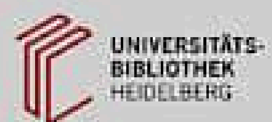
nec minimum meruere decus vestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta
vel qui praetextas vel qui docuere togatas
nec virtute foret clarisve potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora (a. p. 285 ff.).

Es geht um Latiums, um Roms Ehre, um seine würdige geistige Vertretung durch seine Dichter und gleichzeitig um die Würde des Dichtertums, das nicht nur ein repräsentativer, sondern auch ein erhabener und seinem Wesen nach anspruchsvoller Beruf ist; wie denn Qualität beim Dichter von vornherein etwas anderes heißt und erst auf einer höheren Stufe der Leistung anfängt, als bei den anderen Berufen (vgl. v. 366 ff.). Die individuellen Bedingungen, unter denen dieser Stand steht, machen jedem einzelnen Mitglied Selbsterziehung und Selbstkritik besonders eindringlich zur Pflicht.

Wir fragen weiter nach dem Grunde dieser erhöhten dichterischen und nationalen Verantwortung, die zu dem Individualismus und poetischen Solipsismus der Neoteriker in denkbar schroffstem Kontrakt steht. Und läßt es sich wohl erklären, wie Horaz zu der Betonung des *docere*, *prodesse*, *sapere* neben dem *delectare* und *iuvare* und zu der neuen Würdigung des Gegenstandes mit den in ihm beschlossen liegenden Forderungen an die sprachliche und kompositionelle Gestaltung gekommen ist. Eins ist auf alle Fälle wichtig: Die Dichtung, die in der letzten Zeit nur eine Beschäftigung des Intellekts, der Gelehrsamkeit und des Formtalents gewesen war, hat jetzt wieder einen neuen, an und für sich großartigen Inhalt gefunden: in der Größe Roms, die durch Augustus' Taten und Schöpfungen neu sichtbar geworden ist und in den Ideen, deren lebendig-reale Verkörperung das augusteische Imperium ist. Es sind Ideen sittlicher Art, *virtutes*, die einerseits in der nationalen Geschichte Roms, so wie man sie traditionellerweise sah, wirksam gewesen waren, die aber andererseits auch dem aufgeklärten, philosophischen Bewußt-

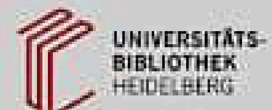
sein der Gebildeten als Normen der Lebensgestaltung vertraut waren. Als Gestalter dieser nationalen Werte wird der Dichter wieder, was er seit dem Ausgang des attischen Polis-Staates nicht mehr gewesen ist. Wieder führt er eine Gemeinschaft zum Bewußtsein der sie innerlich einigenden Lebensnormen und zeigt ihr die hohen, menschlichen Daseinsformen, die sie anerkennt, im verklärenden Bilde. Und wie sich die menschliche Existenz jetzt wieder dank Augustus im Staatlichen vollendet, so öffnet sich auch die Dichtung wieder den sittlichen und kulturellen Gedanken, deren Träger der augusteische Staat ist, und empfängt von dort neue Inhalte und Impulse. Dadurch wächst sie aus der exklusiven Enge eines Ästhetenklüngels in die Öffentlichkeit hinein und erhält eine Funktion in ihr. Und auch die Theorie der Dichtung gestaltet sich im gleichen Sinne um; es ist ihr nicht mehr möglich, sich auf Raffinessen der Wortwahl und Versgestaltung zu beschränken.

Die Entwicklung in Rom drängt also in dieser Zeit dazu, daß der Dichter sich mit seinem Wirken in das öffentliche Leben eingliedert, die lebendigsten und besten Tendenzen der Zeit in eine Form von überzeitlicher Gültigkeit faßt und innerhalb der politischen Gemeinschaft eine repräsentative Stellung erhält. Wenn je, so waren jetzt die Voraussetzungen dafür gegeben, daß er wie im archaischen und klassischen Griechenland für die Allgemeinheit und zur Allgemeinheit sprechen konnte, und eine Erneuerung solchen Dichtertums hat Horaz wohl vorgeschwebt. Aber deutlicher und klarer als den anderen Dichtern dieser Zeit kam ihm auch zum Bewußtsein, welche Hindernisse dem im Wege standen. Was in Griechenland lange Zeit etwas Normales und Gegebenes gewesen war, ließ sich in Rom auch jetzt trotz der relativ günstigen Konstellation nur in begrenztem Maße verwirklichen; Schwierigkeiten mancher Art zeigten sich, und die Antinomie zwischen der inneren Bereitschaft einer Dichtergeneration und den widerstrebenden Faktoren des römischen Lebens konnte nicht verborgen bleiben. Horaz hat vor allem in einem poetischen Brief an Augustus, einer der sog. Literaturepisteln, darüber gesprochen; aber auch in die Ars poetica klingt gelegentlich seine Klage über die mangelnde Eignung des Römertums zur Poesie hinein. Geist *(ingenium)* und die Fähigkeit zur Form, so heißt es dort an einer bedeutungsvollen Stelle (v. 323 ff.), hat die Natur den Griechen mitgegeben und hat sie freigehalten von der kraß materiellen Gesinnung, die den Römern von früh auf eingeimpft wird. Die Augustusepistel spricht vor allem von dem mangelnden künstlerischen Verständnis, dem zu wenig entwickelten Sinn für das poetisch Wertvolle. Der Geschmack der breiten Volksmasse, ja leider auch der der höheren Stände, ist empfänglicher für die derben und drastischen Freuden, die sie in Circus und Arena finden, als für die Darstellungen





von literarischer Qualität; auch im Theater selbst wollen vor allem die Augen zu ihrem Rechte kommen; sie verlangen nach groben, subalternen Ergötzungen, Massenszenen, großer Pompentfaltung, Haupt- und Staatsaktionen, deren Schwergewicht in ihrer szenischen Aufmachung liegt usw. (Ep. II, 1, 182 ff.). Die Feinheiten des Textes, das Resultat der dichterischen Bemühung, kommen gar nicht erst zur Wirkung, geschweige denn, daß sie verständnisvolle Beurteiler fänden — lauter Probleme, welche die Neoteriker auf sehr radikale Weise gelöst hatten, als sie auf jegliche Verbindung mit dem großen Publikum verzichteten und ins Exil der Clique flüchteten. Man gewinnt, wenn man die horazischen Klagen liest, für ihre Haltung Verständnis, erkennt aber gleichzeitig, in welche geradezu tragische Lage ein Dichtertum geriet, das mit diesen esoterischen Tendenzen gebrochen hatte und an sich ernsthaft gewillt war, seine Poesie wieder zum Organ des nationalen Lebens zu machen. — Aber auch abgesehen von jenen Grundmängeln und Unzulänglichkeiten der Römer gibt es genug, was einem Wirken im angestrebten Sinn hindernd im Wege steht: engherzige Vorurteile, z. B. die nur das Archaische und durch eine lange Distanz von der Gegenwart gleichsam Geweihte gelten lassen (ebd. v. 20 ff.). Der bis zur Lächerlichkeit überspannte Ehrgeiz miteinander wetteifernder Dichter und Dichterlinge ist auch dem ruhigen Gedeihen und Ausreifen einer verantwortungsbewußten Poesie abträglich (Ep. II, 2, 20 ff.); ja in einem Briefe werden sogar die Zustände des römischen Straßenlebens, seine tumultuöse Betriebsamkeit und das geschäftige Durcheinander als Hindernisse genannt (II, 2, 65 ff.). Was im klassischen Griechenland Wirklichkeit gewesen war, wird so in Rom Idee, zu der die andersgeartete Wirklichkeit Gegensatz und Gegengewicht ist. Die Römer erleben als Erste das Schicksal, das in stärkerem oder geringerem Grade jedem späteren Volke beschieden gewesen ist, das die Kräfte des griechischen Geistes benötigte, um zur Form und zum Bewußtsein seiner selbst zu gelangen und doch nicht die ganze eigene Substanz ins Griechische einschmelzen konnte. Stets bleibt ein Erdenrest von unverarbeiteten und unverarbeitbaren Elementen, schon deshalb, weil das Griechische — bei den späteren Völkern: das Antike — ein Fremdes und Anderes ist, zu dessen umbildender Herübernahme nur ein geringer Bruchteil des eigenen Volkes imstande ist. Die Unterschiede der Bildung, die bei den Griechen selbst ohne Belang, ja prinzipiell gar nicht vorhanden sind, machen sich bei jeder anderen Nation mit Notwendigkeit geltend und spalten sie in verschiedene Schichten, die zu der kulturellen Aufgabe der Hellenisierung in verschiedenem Grade befähigt sind. Sie sind auch der letzte Grund zu der Problematik, die Horaz zum Bewußtsein gekommen ist. Die Problematik ist von innerer, d. h. historischer Notwendigkeit; ihre Dialektik ist nicht aufzuheben, am wenigsten auf dem





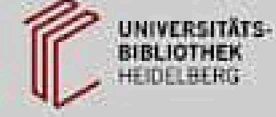
Wege, daß in der Idee Konzessionen gemacht würden. So bleibt es auch bei Horaz allen Erschwerungen und Beeinträchtigungen, die die Wirklichkeit des römischen Lebens in sich birgt, zum Trotz dabei, daß der Dichter im Rahmen der Volksgemeinschaft eine hohe und große Mission hat und dieselben Episteln, die von den Hindernissen ausführlich berichten, arbeiten auch die Idee klar und bestimmt heraus. Der Dichter ist „nützlich für die Stadt", wie es schlicht und gleichzeitig selbstbewußt heißt (Ep. II, 1, 124). Mitten in der Augustusepistel, die die Mißhelligkeiten und Miseren des Dichterdaseins in Rom ausmalt, steht ein Hymnus auf den wahren Dichter und sein für die Allgemeinheit segensreiches Wirken. Nicht nur, daß er in seinem persönlichen Lebenswandel durch seine Gleichgültigkeit gegen materielle Güter und äußere Schicksale, seine Anständigkeit und Bescheidenheit innerhalb des allgemeinen Gewinnstrebens und der Sittenkorruption ein erfreuliches Bild abgibt (ebd. 119 ff.); er leistet mehr: die sittliche Entwicklung des Menschen gestaltet er und hat hier den entscheidenden Einfluß (Ep. II 1, 126).

„Den zarten und stammelnden Mund des Knaben formt der Dichter und lenkt schon jetzt sein Ohr von häßlichen Gesprächen ab; bald bildet er auch sein Herz mit wohlgemeinten Lehren, greift bessernd ein bei Heftigkeit, Neid, Zorn, berichtet von trefflichen Taten, wirkt auf das heranwachsende Alter durch berühmte Vorbilder ein, tröstet den Mittellosen und Kranken.

Woher sollte das des Mannes unkundige Mädchen und der fromme Knabe Gebete lernen, wenn die Muse nicht den Dichter gegeben hätte? Um die Hilfe der Götter bittet der Chor und spürt ihre Gegenwart, erfleht mit kunstreicher Bitte einschmeichelnd die Wasser des Himmels, wendet Krankheit ab, scheucht drohende Gefahr, erbittet Frieden und ein mit Früchten gesegnetes Jahr. Durch das Lied werden die Götter des Himmels, durch das Lied die Manen besänftigt."

Die letzten Motive führen schon hinaus über die Wirkung, die dem Dichter als Erzieher und sittlichem Beeinflusser der Jugend zugedacht ist. Sie erneuern einen archaischen Dichterbegriff und lassen Vorstellungen von der Zauberkraft der Lieder anklingen, die in der Frühzeit lebendig gewesen sind. Es ist wohl kaum daran gedacht, daß der Dichter in Rom eine jede dieser Funktionen übernehmen soll, aber die Verse zeigen wenigstens, daß prinzipiell die Richtung genommen ist auf Wiederherstellung eines Dichterstandes, wie es ihn im archaischen und klassischen Griechenland mit starkem, ja vielfach entscheidendem Einfluß auf das Schicksal seines Volkes gegeben hatte.

Auch die zweite Literaturepistel spricht gelegentlich (v. 102 ff.) vom idealen Dichter, wie er Horaz vorschwebt. Sie würdigt ihn mehr als Gestalter, speziell als Sprachschöpfer und klärt sogar sein Verhältnis zu





den in der eigentlichen rhetorischen und poetischen Theorien fixierten Kategorien von Worten: den alten Worten, die durch den Dichter wieder neu zu Ehren gelangen können, den Neubildungen usw. Aber die Gesichtspunkte seiner stilistischen Entscheidungen werden eigenartig festgelegt: die Verpflichtung gegenüber einem großen Gegenstande diktiert ihm sein Verhalten, und die Ausgrabung alten, verschollenen Sprachgutes ist eine nationale Leistung, sein ganzes sprachliches Gestaltertum eine Bereicherung und Beglückung Latiums (II 2, 109—123): „Wer ein echtes Dichterwerk zu schaffen wünscht, wird zugleich mit den Schreibtafeln die Gesinnung des ehrbedachten Censors annehmen. Er wird es wagen, die Worte, die zu wenig Glanz haben, ohne Gewicht sind und die Ehre nicht verdient haben, vom Platz zu weisen, wenn sie ihn auch unwillig räumen und sich noch immer im Heiligtum der Vesta aufhalten. Lange verborgenes Sprachgut wird er dem Volke zeigen, ein Wohltäter, und prächtige Bezeichnungen der Dinge wieder ans Licht bringen, die einst von Männern wie dem alten Cato und den Cethegern gebraucht wurden und auf denen jetzt häßlicher Schimmel und Verlassenheit des Alters lastet; neue wird er hinzugewinnen, die die Notwendigkeit erzeugt und eingeführt hat. Reißend zugleich und klar, einem reinen Flusse gleich, wird er seine Schätze ausgießen und Latium beglücken mit reicher Sprache. Was üppig ist, wird er beschneiden, was zu rau ist, glätten und ausstatten ohne Übertreibung, was gegen die Norm verstößt, beseitigen."

Noch eine andere Stelle ist für uns aufschlußreich. Horaz kennt die Eitelkeiten und sonstigen Untugenden, die den Dichtern anzuhaften pflegen, durchaus. Er weiß auch, wie lästig sie dem Imperator durch ihre Zudringlichkeit und Selbstüberschätzung werden. Aber das unvorteilhafte Bild ihrer Charakterschwächen ist wieder nur die Folie ihrer unschätzbaren und unersetzlichen Bedeutung, die gerade der größte Kriegsheld oder Staatsmann nur zu schwerstem eigenem Nachteil verkennen kann. Die adäquate Darstellung und Überlieferung hervorragender Taten ist ihnen anvertraut; sie sind die Tempelhüter der *virtus* (ep. II 1, 229 f.), und unermeßlich büßt die *virtus* von ihrem Glanze ein, die in einem unwürdigen Poeten ihren Herold gefunden hat. Das wird am Schicksal Alexander des Großen erwiesen, der zwar im Bereiche der bildenden Künste hervorragende Meister zur Nachbildung seiner Gestalt gefunden hat, aber in der Dichtung der Unfähigkeit des *poeta pessimus* zum Opfer gefallen ist. *aedituus virtutis* heißt hier die Dichtung. Die Ilias gewiß, aber auch die Äneis verdient diesen Ehrentitel, und auch zu den horazischen Oden führt von hier ein Weg; aber es mußte auch wieder durch Augustus' Wirken eine richtige Ordnung im Reiche der Werte hergestellt und die *virtus* bzw. die *virtutes* wieder zu Ehren gebracht wer-





den, bevor die Poesie von ihrem selbstgefälligen Spiele abließ und sich stark und gut genug fand, das Patronat der *virtus* zu übernehmen.

In den Oden hat Horaz einen reichen Vorrat anschaulicher Bilder sowohl als allgemeiner Vorstellungen, die Würde und erlesene Stellung des Dichters symbolisch zum Ausdruck zu bringen: er fühlt sich den Göttern nah, weiß sich unter dem Schutz der Musen — kann dies etwa auch durch eine Begebenheit seiner Kindheit bestätigen —; der Glaube an seine dichterische Unsterblichkeit konkretisiert sich ihm im Motiv der Befiederung und des Vogelfluges durch die bewohnte Welt. In priesterlicher Würde sieht er sich m a h n e n d vor die Jugend treten oder als Aöden archaisch-griechischen Stiles ein politisches Lied zur Leier singen. Die Flöte und der lesbische *barbitos,* Efeu und Lorbeer sind einige Embleme seines zur Idealität erhobenen und in hohen, würdevollen Formen stilisierten Ichs. Die Motive, deren sich Horaz in solchem Zusammenhang bedient, sind vielfach konventioneller Natur und haben eine lange Tradition hinter sich; aber sie sind bei ihm doch mehr als ererbte Motive, die er nur verarbeitete. Eine eigenartige Zuversicht und ein besonderes Hochgefühl freut sich bis zur Berauschung an dem Glorienschein dieser Motive und nimmt sie zwar gewiß nicht in naivem Glauben wörtlich, aber doch in ehrfürchtiger Andacht viel ernster als man entseelte τόποι nehmen kann.

Fragt man nach den Gründen, die dieses dichterische Selbstgefühl — in starkem Gegensatz zu Horaz' persönlicher Bescheidenheit — so in die Höhe haben wachsen lassen, so wird man wieder auf die offizielle Bedeutung seiner dichterischen Wirksamkeit geführt. Gewiß stieß die römische Renaissance des altgriechischen Dichtertums auf die ernsthaften Schwierigkeiten, die wir genannt haben, aber es fehlte ihr auf der anderen Seite nicht an Legitimierung äußerer wie innerer Art. Der Tag, an dem Horaz mit der Abfassung des *carmen saeculare* beauftragt wurde, war gewiß ein Höhepunkt in der Linie seines Lebens; denn er bestätigte ihm ausdrücklich und offiziell die repräsentative Funktion als Sprecher der Gemeinschaft, die Horaz zum mindesten seit dem Beginn der Odendichtung erstrebt und in Anspruch genommen hatte. *Romae principis urbium dignatur suboles inter amabiles vatum ponere me choros et iam dente minus mordeor invido* heißt es (v. 13) in dem Gedicht *Quem tu Melpomene semel* (IV 3), das als ganzes dem Gnadenstand des ποιητής seinen hohen Rang neben anderen bevorzugten menschlichen Berufen anweist. An der ausgeschriebenen Stelle selbst steigt die Kurve des Selbstbewußtseins und der Genugtuung nach der Nennung Roms noch um einen Grad höher empor und kulminiert erst in der Vergewisserung, daß es die erste aller Städte ist, deren Jugend den Horaz in den Reigen





unumstrittener Dichtergrößen aufnimmt. Eine andere Stelle des gleichen Gedichts (v. 22 ff.) dankt den Musen *quod monstror digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae:* der „Saitenspieler der römischen Lyra" freut sich der allgemeinen Anerkennung seiner prominenten Rolle, seiner wirklichen „Volkstümlichkeit"; aber er würde sich wohl auch allenfalls an der inneren Legitimierung genügen lassen. Diese liegt darin, daß Horaz in seinen Oden — zum mindesten! — aus dem Gedankengut hellenistischer Philosophie eine neue Form politisch-ethischer Paränese geschaffen hat. Diese Paränese hat die pilosophischen Dogmen auf ihren allgemein-menschlichen Gehalt reduziert und gleichzeitig zu ihrem allgemein menschlichen — von jeglicher Schuldoktrin unabhängigen — Wert geläutert. Mag sie sich auch nicht immer oder nicht unmittelbar an die Gesamtheit richten, so ist ihr Inhalt doch prinzipiell von allgemeiner Gültigkeit und hat etwas Autoritatives. Sie ist geradezu die sittliche Substruktion des neu geschaffenen politischen Zustandes, und wo sie die privaten und politischen *virtutes,* zu denen der Mensch berufen ist, freilegt, ist sie Augustus' herrscherlichen Absichten, vor allem seinen Bemühungen um moralische Regeneration des Römertums, innerlich konform.

Weil er wieder eine Möglichkeit sah, Lehrer seines Volkes zu werden, hat Horaz zur äolischen Ode gegriffen. Sie rechnet mit einer Gemeinschaft, die innerlich durch gleiches Wollen geeint oder doch zu gleichem Wollen zu entflammen ist. Gewiß liegt eine große Kluft zwischen den Wirklichkeiten des römischen Lebens von damals und den hohen Formen sittlichen Aristokratentums, die Horaz' Gestaltungskraft plastisch sichtbar machte; aber Ansätze in Richtung auf einen neuen ethischen Lebensaufbau fand Horaz in den politischen, institutionellen und vielleicht auch in den gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Zeit, und dies genügte, um der Ode wieder Existenzberechtigung zu geben. Dichterisches Selbstbewußtsein und Stolz auf die Dichterwürde stehen aber natürlich in Wechselbeziehung mit Größe und Gewicht der poetischen Aufgabe, und das Bewußtsein seiner politischen Mission gibt bei Horaz dem dichterischen Selbstgefühl die nationale Tönung und legt Wert auf die Anerkennung der repräsentativen Rolle.

Das vierte Odenbuch zeigt die horazische Dichterideologie in ihrer gesteigertsten und konzentriertesten Form. Auch dies hängt wieder mit Veränderungen in der dichterischen Zielsetzung und Gestaltung zusammen. Denn während die drei ersten Odenbücher Horaz wo er die Sphäre des Privaten verläßt, in der Attitüde des Lehrers, Warners, evtl. auch Richters zeigen, hat er sich hier ein weiteres Bereich dichterischer Wirksamkeit erschlossen. Im Anschluß wieder an Spielarten der griechischen





Lyrik, diesmal an Pindar, hat er die Verherrlichung glänzender Taten und das Urteil über menschliche und politische Verdienste in die Domäne seines Dichtens einbezogen. Seine prinzipiellen Äußerungen über Dichtung und Dichter, denen unsere Aufmerksamkeit hier ja mehr gilt als der praktischen dichterischen Gestaltung, zeigen einen ganz deutlichen Reflex dieser Neuorientierung: sie sprechen von der Unvergänglichkeit des dichterischen Gebildes und der Unsterblichkeit, die die Dichtung dem Würdigen vermittelt. Ruhm und Nachleben der großen Persönlichkeiten hat der Dichter zu verwalten. Ep. II 1, 229 ff. fanden wir die Dichtung ja auch als *aedituus virtutis* bezeichnet. Diese Funktion hat die Ode jetzt übernommen und diese Funktion der Dichtung feiern mit großer Emphase IV 8 und IV 9: Nicht die von Staatswegen mit Inschriften versehenen Marmorgrabsteine, so heißt es in der einen Ode, durch die den trefflichen Führern nach ihrem Tode Geist und Leben wiedergegeben wird, nicht „die schnelle Flucht und die auf sein eigenes Haupt zurückgeworfenen Drohungen des Hannibal" künden den Ruhm des Mannes, der aus der Bezwingung Afrikas einen Namen gewonnen hat, lauter als die kalabrischen Musen, und wenn die Dichtung deine trefflichen Taten verschwiege, würdest du keinen Lohn ernten. Was wäre der Sohn der Ilia und des Mars, wenn Schweigen neidvoll den Verdiensten des Romulus entgegenwirkte; .... Wer Ruhm verdient hat, dessen Tod duldet die Muse nicht; mit dem Himmel beglückt die Muse.

Tapfere Männer — so heißt es im anderen Gedicht (IV 9, 25 ff.) — haben viele vor Agamemnon gelebt; doch alle blieben unbeweint und unbekannt, und lange lastet die Nacht auf ihnen, weil sie des heiligen Sängers entbehren. Wenig Unterschied ist zwischen der begrabenen Unfähigkeit und der totgeschwiegenen Tüchtigkeit ...

Für altgriechisches Bewußtsein sind ἀρετή — ποιητής — κλέος — μνήμη — ἀθανασία eine Gruppe von eng miteinander verbundenen Ideen. Sie sind es, die dem menschlichen Leben Ziel und Sinn geben; aus ihnen erbaut sich, wie man gesagt hat, die „Wertewelt" des archaischen Griechen, in der die Dichter wirklich Torhüter und Schlüsselbewahrer von Ruhm und Unsterblichkeit sind und durch ihr Werk die ἀρετή vor dem Untergang bewahren. Niemand ist sich dieser großen Aufgabe des Dichters stärker bewußt gewesen als Pindar, und offenbar ist es der Werte-Kosmos Pindars, den Horaz hier erneuert so wie es die historische Konstellation seiner Zeit gestattete. Die *virtutes* galten wieder. Großes wurde geleistet, das den Maßstab der *virtutes* vertrug und seine Wirkung nicht darin erschöpfte, einen Einzelnen in seinen Machtgelüsten und ehrgeizigen Sonderinteressen vorwärts zu bringen. Die Täter staatsmänni-





scher und kriegerischer Taten empfanden den Ruhm als wertvollen Lohn ihrer Werke. Die Dichtung wird von den Mächtigen als ein Organ der Geistes- und Seelenbildung, als ein Mittel sittlicher Läuterung, schließlich auch als ein bleibendes Denkmal großer Taten geschätzt. Die Dichter suchen sich mit ihrem Werk in den neuen ethisch-politischen Aufbau einzugliedern und stellen ihr Können bereitwillig in den Dienst der wertvollen und bewahrungswürdigen Exponenten der neuen Ära: der die Zeit erfüllenden überpersönlichen Ideen und der die Ideen lebendig verkörpernden Personen.





Bemerkungen.

Zum Stilproblem in der bildenden Kunst[1]).

Von

Dr. Walter Passarge.

1. Die äußeren Faktoren der Stilbildung.

Das Verhältnis der Kunstgeschichte zur allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte ist heute wieder zu einem Hauptproblem der kunstwissenschaftlichen Forschung geworden. So hat kürzlich Hermann Beenken in einer tiefgreifenden Abhandlung über „Geistesgeschichte als System geistiger Möglichkeiten" seine „Ideen zu einer Ordnungslehre der Stile in den Kulturwissenschaften" entwickelt[2]). Der Stil, den Beenken als „sinnvolle Beziehung innerhalb eines Ordnungszusammenhanges" bezeichnet, wird von Trägern realisiert; er ist zunächst „Gruppenstil". Die Verwirklicher des „Gruppenstils" stehen entweder im räumlichen Nebeneinander oder im zeitlichen Nacheinander. Wesentlich für das Stilproblem ist ferner der Begriff der Entwicklung, den Beenken als „sinnvolle, innerlich folgerichtige Wandlung" definiert. Hier werden weitere Probleme sichtbar. Einmal das der „Breite": was an Individuen, Gruppen usw. ist in diese Entwicklung einbezogen? Zweitens das Problem der „Tiefe": gibt es Entwicklung nur für eine Kunst, oder die Kunst oder die Kultur? Endlich: worin besteht die Einheit des Zeitstils innerhalb einer Kultur?

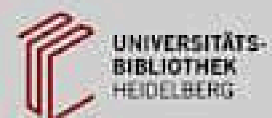
Ähnliche Gedanken hat Pinder in seinem Buch „Das Problem der Generation"[3]) skizziert. Welche Faktoren wirken überhaupt stilbestimmend? Pinder unterscheidet zunächst stetige und zeitliche Faktoren. Zu den (relativ) stetigen gehören: Kulturraum, Nation, Stamm, Familie, Typus, Individualität. Zu den zeitlichen: die „Entelechien" der einzelnen Künste und der Sprache sowie der historischen Stile. Beim Einzelkunstwerk überkreuzen sich: 1. Generationsstil, 2. Altersstil, 3. Zeitfarbe, 4. Personalstil. Ähnlich findet Beenken, daß jeder Stil im Schnittbereich sich gleichsam kreuzender Möglichkeiten liege, von denen jede ihren besonderen Stil hat. Bei der Analyse eines Einzelwerkes unterscheidet er: 1. Lokalstil, 2. Zeitstil, 3. Generationsstil. Das Problem des Personalstils wird also nicht gestellt. Ganz allgemein erkennt er drei „Dimensionen" in der geschichtlichen Bestimmung einer kulturellen Leistung. Jedes geistesgeschichtliche Phänomen „muß einmal als in einem bestimmten geistigen Stil verwurzelt dargestellt werden" — und zwar „sowohl in der geistigen Struktur seines Schöpfers wie in den letzten Tiefen nationalen Geistes". Es muß

---

[1]) Der nachfolgende Aufsatz enthält in gedrängtester Form die Grundgedanken einer größeren Abhandlung über das Stilproblem in der bildenden Kunst.

[2]) Logos Bd. XIX Heft 2, 1930.

[3]) Berlin II. Aufl. 1928.





ferner hineingestellt werden in eine große Entwicklungslinie (Längskoordinate) und drittens auf seine „Strukturgemeinsamkeit mit gleichzeitigen Phänomenen anderer geistesgeschichtlicher Regionen“ (Querkoordinate) hin untersucht werden. Auffallend ist hier zunächst die Verkoppelung von Personal- und Nationalstil in einer Dimension, die man als Tiefenkoordinate bezeichnen könnte. Wie wir sahen, umfaßt der „Gruppenstil“ Beenkens auch den „Personalstil“ mit. Ist aber der Begriff der Persönlichkeit damit nicht zu kollektiv, zu „gruppenmäßig“ gefaßt? Die Persönlichkeit ist doch mehr als die feinste Differenzierung der Gemeinschaft — gerade die jüngere Soziologie hat die mehr oder minder starke Ablösung der Person vom Zeitstil[4]) betont und Volksstil und Personalstil als zwei grundsätzlich verschiedene Faktoren der Stilbildung bezeichnet.

Ist der Begriff des Personalen und der des Nationalen überhaupt etwas Konstantes? Haben sich diese Kategorien nicht erst allmählich aus allgemeineren Zusammenhängen herausgebildet? Mit Recht weist Beenken darauf hin, daß das Gesetz der Individuation, der individuellen Differenzierung die Entwicklung aller geistigen und sozialen Bereiche zum mindesten der abendländischen Kultur in einer bestimmten Richtung vorwärtstreibt. Nach seiner Ansicht steht am Anfang jeder Kultur der personal undifferenzierte Gruppenstil, am Ende der reine Personalstil. Beschränken wir uns auf das Gebiet der bildenden Kunst, so ist hier zu sagen, daß auch für die frühesten Entwicklungsstufen die Mitwirkung personaler Kräfte nicht unterschätzt werden darf: auch die Volkskunst der frühesten Kulturphasen ist zum großen Teil die Schöpfung einzelner, künstlerisch besonders begabter, d. h. personal differenzierter Individuen[5]). Nur daß dieser personalen Gestaltung dank einer sehr geringen Differenzierung der allgemeinen Kultur noch sehr enge Grenzen gezogen sind. Andererseits lassen sich auch für kulturelle Spätstufen und ihre künstlerischen Ausdrucksformen starke kollektive Bindungen nachweisen. Die Auseinandersetzung in der künstlerischen Stilentwicklung vollzieht sich stets zwischen Individuum und Gemeinschaft; die Persönlichkeit steht der Gruppe gegenüber, Personalstil ist etwas anderes als Gruppenstil, aber beide Stile fallen unter einen besonderen Stilbegriff, bei dem der Stil vom Träger her betrachtet wird (Trägerstil).

Wie steht die moderne Soziologie zu diesen Fragen? Sowohl Honigsheim[6]) wie Lederer[7]) sehen die Kulturentwicklung ähnlich wie Beenken: von der „undifferenzierten Gesellschaft reflexionslosen Hordendaseins“ (Honigsheim) führt der Weg zur höchsten Differenzierung, von der Stileinheit zur Vielheit der Stile und „Ismen“. Die Wandlung der Kunst ist also aufs engste verknüpft mit der Wandlung der Gesellschaft. Wieweit reicht nun die Abhängigkeit der Kunstentwicklung von der Wandlung der tragenden Kulturschichten? Gerade die formale Kunstwissenschaft sprach immer wieder gern von der Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Entwicklung. Es ist das Verdienst von Frey, den „Immanenzgedanken“ auf seine richtigen

---

[4]) Vgl. M. Lederer, Aufgaben einer Kultursoziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber Band II. S. 149—171.

[5]) Vgl. Alfred Vierkandt, Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. Jahrbuch für historische Volkskunde Bd. II. 1926. S. 1—9. — Ferner: Ernst Grohne, Über die neuen Strömungen in der deutschen Volkskunde. Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 1925, Heft 1, Jg. 3, S. 3—11.

[6]) Paul Honigsheim, Stileinheiten zwischen Wirtschafts- und Geisteskultur. Versuche einer Soziologie des Wissens. Her. von Max Scheler. München u. Leipzig 1924, S. 256—272.

[7]) a. a. O.

Grenzen zurückgeführt zu haben[8]): Immanenz der künstlerischen Entwicklung bedeutet für ihn den „Inbegriff der potentiellen Möglichkeiten einer Kunst oder eines Geistesgebietes, die sich im geschichtlichen Prozeß entfalten — nicht aber das wirksame Prinzip dieses Geschehens selbst". Das „wirksame Prinzip" liegt im Bereich der allgemeinen kulturellen Entwicklung, wie schon Schmarsow, Riegl, Wulff u. a. klar erkannt haben.

Nun spricht Beenken freilich von einer „inneren Folgerichtigkeit der Stilentwicklung" in Bezug auf die Entwicklung der abendländischen Kirchenbaukunst, die erst um 1800 durch das Eingreifen einer außerkünstlerischen Macht, des historischen Denkens, abgebrochen worden sei. Aber: auch frühere Stile sind durch die Einwirkung außerkünstlerischer Mächte wenn nicht geschaffen, so doch ausgelöst worden. So haben etwa bei der altchristlichen Kirchenbaukunst u. a. religiös-kultische, bei der Gotik u. a. technisch-konstruktive, bei der Renaissance u. a. nationalhistorische Momente entscheidend mitgewirkt. Und weiter: fassen wir den Begriff „innerlich folgerichtig" als „innerlich notwendig", so gilt er für die Stilentwicklung der Architektur doch nur in sehr bedingtem Maße. Daß auf die Romanik gerade die Gotik, auf diese die Renaissance usw. folgen m u ß t e n, kann a priori nicht bewiesen werden. Innerlich notwendig ist nur eine bestimmte, immer wiederkehrende Wandlung von statischer zu dynamischer Form, vom „Seinstil" zum „Werdenstil" (Frankl)[9]). Und zwar in doppeltem Sinn: auf einen statischen Stil folgt stets ein dynamischer und auch innerhalb eines Stils läuft der Weg vom Statischen zum Dynamischen, von der „Klassik" zum „Barock". Weiter als dieses dialektische, auf den polaren Möglichkeiten aller künstlerischen Gestaltung beruhende Schema reicht auch das Gesetz der inneren Folgerichtigkeit in der kunstgeschichtlichen Entwicklung nicht, und auch dieses Schema verweist wieder auf Grundtypen der Kultursoziologie: so hat Lederer den Wechsel von statischen und dynamischen Gesellschaftsformen mit Wölfflins Grundbegriffen verglichen und damit den Gedanken einer Parallelität sozialer und künstlerischer Stiltypen nahegelegt[10]).

Dagegen scheint bei der Entwicklung der darstellenden Künste tatsächlich eine innere Folgerichtigkeit vorzuliegen, und zwar in Hinblick auf das Raumproblem Aber gerade Frey hat neuerdings sehr gut gezeigt, daß es sich beim Raumproblem gar nicht um ein spezifisch künstlerisches, sondern um ein allgemein geistiges, weltanschauliches Problem handelt[11]). Ferner: die Darstellung des dreidimensionalen, empirischen Wirklichkeitsraumes ist überhaupt erst möglich auf dem Boden des rationalen, naturwissenschaftlich unterbauten Weltbildes. Im Bereich des vorrationalen, „magischen" Denkens — das noch weit ins Mittelalter hineinreicht —, gibt es kein Raumproblem im modernen Sinn. Die scheinbar so eigengesetzlich verlaufende Entwicklung der darstellenden Kunst innerhalb eines Kulturganzen von raumlos-flächenhafter zu räumlich-tiefenhafter Gestaltung und der damit eng zusammenhängende Weg von naturferner zu naturnaher Darstellung kann nur aus der Umbildung des „mythischen" Weltbildes in das „rationale" begriffen werden[12]). Von

---

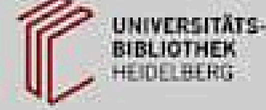
[8]) Dagobert Frey, Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.

[9]) Paul Frankl, Stilgattungen und Stilarten. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1925, S. 161.

[10]) a. a. O.

[11]) a. a. O.

[12]) Vgl. Max Dessoir, Vom Jenseits der Seele. Ferd. Enke, Stuttgart.
Leo Frobenius, Paideuma. Umrisse einer Kultur- und Seelenlehre. München 1921.





einer logisch fortschreitenden Abwandlung ein und desselben Raumproblems kann schon deshalb nicht gesprochen werden, weil sich der „mythische Raum“ als „Strukturraum“ grundsätzlich vom „Funktionsraum“ der rationalen Kultur unterscheidet[13]) Erst in der Renaissance wird die Welt „objektiviert“ — d. h. erst jetzt wird die Umwelt als Gegenüber, als Gegenstand empfunden, wird der Raum zum Darstellungsproblem[14]). Es gibt also grundsätzlich keine autonome Entwicklung im Bereich der darstellenden Künste, vielmehr sind alle Zentralprobleme der künstlerischen Gestaltung Sonderprobleme der allgemeinen geistig-kulturellen Entwicklung, deren Verwirklichungsform freilich an die inneren Gesetze und Möglichkeiten der einzelnen Künste gebunden ist. So wird jeder Stil, jedes Kunstwerk zum „Dokument“ des allgemeinen Geistesstils[15]), wobei aber der Parallelismus von künstlerischer und allgemein-kultureller Stilentwicklung nicht schematisch aufzufassen ist[16]). Das System der Universalentwicklung darf nicht als starrer, exakt funktionierender Mechanismus, sondern muß als ein höchst elastisches Gebilde, ein lebendig wachsender Organismus verstanden werden.

Welche Kräfte bestimmen nun von außen her das Leben der einzelnen Kulturgebilde und damit auch der Kunst? Wie wir oben sahen, ist es vor allem die Gestalt des Trägers, und zwar sowohl die Gruppe wie die Einzelpersönlichkeit. Dazu treten aber noch weitere Kräfte. So stellt Vierkandt im ganzen 4 Faktoren auf[17]):

1. die natürlichen Einflüsse der örtlichen Umwelt,
2. die gesellschaftlichen Einwirkungen, die Eigenschaften und Zustände der Gruppe,
3. die Einflüsse der geistigen Umwelt: jedes Kulturgut ist von allen Kulturgütern und überhaupt von deren Gesamtgestalt abhängig,
4. der Einfluß der Persönlichkeit.

Auf die darstellenden Künste übertragen heißt das: in jedem Stil verkörpert sich zunächst einmal die landschaftliche Umgebung. Bodengestalt und Klima sind für das Sehen und Gestalten der in dieser Umgebung aufwachsenden und schaffenden Künstler von wesentlicher Bedeutung[18]). Ferner: „In jeder Kultur“ und damit auch in jedem Kunststil spiegelt sich ... „der Volkscharakter wider“. Vierkandt versteht unter den gesellschaftlichen Einwirkungen vor allem die nationalen. Daneben muß aber noch eine zweite Kategorie der „Gruppe“ mit herangezogen werden: die Gesellschaft im rein sozialen Sinne, (Klassen, Stände usw.) — eine Gruppenform, in deren Wandel sich vielleicht am reinsten die Entwicklung der Gesamtkultur aus-

---

L. Lévy-Brühl, Das Denken der Naturvölker. Wien und Leipzig 1926, und: Die geistige Welt der Primitiven. München 1927.

Th. W. Danzel, Der magische Mensch (Homo divinans). Potsdam u. Zürich 1928.

13) Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen Bd. II. Das mythische Denken. Berlin 1925.

14) Vgl. Hermann Beenken, Masaccio. Belvedere 1926. S. 167 ff. und: Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927. S. 252 ff.

Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibliothek Warburg 1927.

15) Karl Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. Wien 1923.

16) Lederer, a. a. O.

17) Alfred Vierkandt, Geschichtsphilosophie. In „Lehrbuch der Philosophie“, herausgegeben von Max Dessoir.

18) Vgl. Kurt Gerstenberg, Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Bibl. der Kunstgesch. Herausgegeben von H. Tietze. Bd. 48/49. Leipzig 1922.

prägt. Diese gesellschaftlichen Formen sind an sich übernational, verwirklichen sich aber in den einzelnen Völkern in verschiedener Färbung. Die Kategorie Gruppenstil gliedert sich also in 2 grundsätzlich verschiedene Hauptformen: Volk und Gesellschaft[19]). Beide Formen sind aufs engste verbunden mit der Welt des Geistig-Kulturellen. Religion, Philosophie, Wissenschaft und Kunst sind die wichtigsten Formen dieses kulturellen Bereichs, die in ständiger Wechselwirkung zu einander stehen. Zu diesen „äußeren Faktoren" der Stilbildung, den geographisch-klimatischen, den gesellschaftlichen und nationalen und den geistig-kulturellen kommt endlich noch der „Einfluß der Persönlichkeit". Auch die Persönlichkeit ist wie die Gruppe Träger geistiger Werte, aber in ihrer reinsten Verwirklichung ist sie nicht mehr Exponent der Gruppe, sondern Führer — dank ihrer besonderen, alles Rein-Gesellschaftliche und Rein-Nationale überwindenden menschlichen Individualität, ihrer überragenden, ihrer Zeit oft weit vorauseilenden, genialen Schöpferkraft. Die Persönlichkeit ist der notwendige Gegenspieler der Gruppe, die Spannung zwischen beiden ist der Motor der Entwicklung, des Trägerstils. Das Mysterium der großen Einzelpersönlichkeit kann und muß aus seinen geographischen, soziologischen und geistesgeschichtlichen Bedingungen heraus immer schärfer durchleuchtet werden — der innerste Kern dieses Mysteriums aber ist auf diesem Wege nicht zu fassen — er kann nur aus sich selbst heraus verstanden werden[20]).

2. Die inneren Faktoren der Stilbildung.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und allgemeiner Kultur wird heute i. a. dahin beantwortet, daß die allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung zwar die Inhalte der künstlerischen Gestaltung bestimme, nicht aber den „Stil"[21]). Diese Anschauung beruht auf der alten Scheidung von Inhalt und Form beim Kunstwerk, deren Problematik neuerdings Mannheim klar umrissen hat[22]). Schon der Begriff „Form" bedeutet beim Kunstwerk etwas Doppeltes: geformt wird einmal der Inhalt, geformt wird aber auch ein Material. Die Bedeutung von Material und Technik ist von der materialistischen Kunsttheorie des späteren 19. Jahrhunderts ebenso überschätzt worden, wie sie von der formalen und geistesgeschichtlichen Kunstbetrachtung unterschätzt worden ist. Für den Stil eines Kunstwerks ist nicht nur die reine, d. h. etwa: graphisch abziehbare Formensprache bezeichnend, sondern ebenso der Werkstoff und seine Behandlung. Ob eine Statue in Stein gehauen oder in Holz geschnitzt, ob sie bemalt oder unbemalt, ob ein Metallgefäß getrieben oder gegossen, ob ein Behang gewebt, gewirkt oder geknüpft ist — alles dies ist für den Stil der jeweiligen Arbeit durchaus nicht gleichgültig, da jedes Material seine Eigengesetzlichkeit hat, die in seiner natürlichen Struktur begründet ist und die auch die technischen Möglichkeiten weitgehend bestimmt: ein Stoff kann nicht auf jede beliebige Weise bearbeitet werden. Und umgekehrt ist auch für den „stilkritischen" Betrachter die genaue Kenntnis des jeweiligen Materials und seiner Behandlung unerläßlich.

---

[19]) Andere Gruppenformen wie Rasse und Stamm müssen hier unberücksichtigt bleiben. Zur Problematik des Rassebegriffes gl. Felix von Luschan, Völker, Rassen, Sprachen. Deutsche Buchgemeinschaft. Berlin 1927. Und: Jacob Friesen, Grundlagen der Urgeschichtsforschung. Hannover 1928.

[20]) Vgl. dazu: Emil Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Bd. II, S. 402. Ferd. Enke, Stuttgart.

[21]) Vgl. Lederer, a. a. O. und Vierkandt, Geschichtsphilosophie.

[22]) a. a. O.

Material und Technik stehen zueinander in dem Verhältnis von Stoff und Form — das Wort „Form“ hier im rein handwerklichen Sinne verstanden. So ergeben sich für die materiale Seite des Stils zwei Grundmöglichkeiten: entweder ordnet sich die Form dem Stoff, oder der Stoff ordnet sich der Form unter. Der erste Fall ist gegeben, wenn z. B. ein Steinbildhauer das Blockhafte, ein Holzschnitzer das Stammhafte stark betont. Es gibt ganze ästhetische Theorien, die sich auf dem Prinzip der Materialgebundenheit aufbauen. Ihnen stehen andere gegenüber, die gerade in der Überwindung des Stofflichen das höchste Ziel künstlerischer Gestaltung erblicken. Beide Theorien sind gleichermaßen einseitig: ihre einander entgegengesetzten Grundprinzipien bezeichnen die polaren Möglichkeiten in dem Verhältnis von Werkstoff und Technik, die in dem Urgegensatz von Bindung und Lösung, von Gesetz und Freiheit begründet sind. Es gibt grundsätzlich keinen Wertunterschied zwischen einer materialgebundenen und einer materialüberwindenden Gestaltung. Stilgeschichtlich gesehen, verläuft der Weg innerhalb eines Kulturzusammenhanges immer wieder von materialer zu technisch-formaler, von (relativ) stoffgebundener zu (relativ) stoffbefreiter Gestaltung.

Mit der materialen Gestaltung durchdringt sich beim Kunstwerk die f o r m a l e. Form an sich ist ein Abstraktum, eine bloße geistige Möglichkeit, die der Materie bedarf, um Gestalt zu werden. Die bildkünstlerische Formung ist die Gestaltung sichtbarer Stoffe nach besonderen Gesetzen, die auf einem Grundprinzip beruhen, das Geiger als das „Prinzip der Eurhythmie“ bezeichnet[23]). Das Wesen der „Eurhythmie“ besteht nach Geiger in ihrer ordnenden, massengestaltenden Funktion; die wichtigsten Träger dieser Ordnung sind Symmetrie und Harmonie, Rhythmus und Gleichgewicht, Proportion und Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Nun hat neuerdings Prinzhorn — auf Ideen Schmarsows weiterbauend — zwei Grundmöglichkeiten der künstlerisch-formalen Gestaltung unterschieden[24]): 1. die Formung nach „mechanischen“ Gestaltungsprinzipien wie Reihung, Symmetrie und Proportionalität; 2. die Form als Ausdruck eines Seelischen, als persönliche Handschrift. So ist auch die Sphäre des Rein-Formalen eingespannt zwischen die beiden Pole von Bindung und Freiheit, von Gesetz und Ausdruck, von mechanischer und organischer Gestaltung.

In dieser Polarität beruht auch die seit Riegl, Schmarsow und Wölfflin für die formale Kunstwissenschaft üblich gewordene antithetische Betrachtungsweise. Alle Gegensatzpaare wie haptisch-optisch (Riegl), linear-malerisch (Wölfflin), Seinstil-Werdenstil (Frankl), Mechanismus und Organismus (Scheltema) gehören der formalen Sphäre an: sie bezeichnen letzte Grundmöglichkeiten rein formaler Gestaltung. Diese Sphäre des Formalen hat wiederum Beenken auf dem Wege einer phänomenologischen Bildbetrachtung genauer untersucht[25]). Beenken unterscheidet zunächst „Stil in sich“ und „Stil in einem bestimmten Sinnzusammenhang“. Bei dem „Stil in sich“ läßt sich eine Reihe deutlich unterschiedener Schichten oder Qualitäten abheben: 1. die Raumwerte, 2. die Körperwerte, 3. die geistigen Ausdruckswerte, 4. die Werte der Farbe und der Lichtbehandlung, 5. die Komposition des

[23]) Moritz Geiger, Die psychische Bedeutung der Kunst. In: Zugänge zur Ästhetik. Leipzig 1928.

[24]) Hans Prinzhorn, Der Urvorgang der künstlerischen Gestaltung. Jahrbuch für histor. Volkskunde Bd. II, 1926, S. 10—19 — vgl. auch Danzels polare „Kunsttypen“ (a. a. O. S. 119 ff.): 1. der zu „Strenge und System“ tendierende „s t a t i s c h e“ des „Homo divinans“, 2. der als „Ausdruck individueller Erlebnisse erscheinende „d y n a m i s c h e“ der neueren abendländischen Kunst.

[25]) Im Logos-Aufsatz S. 222 ff.





linearen, räumlichen, farbigen Bildaufbaus im Großen. Sind diese 5 Qualitäten wirklich formale Werte? Auszuschalten sind u. E. zunächst die Qualitäten des geistigen Ausdrucks, die über die rein formale Gestaltung hinausweisen und bereits die Sphäre des Sinnes, des „Gemeinten" voraussetzen. Dies ist nicht der Fall bei den Werten der Komposition und der Farbe, die wirklich — ebenso wie die hier zu ergänzenden Werte der Linie — rein formaler Natur sind. Farbe und Linie sind für die Malerei die Elemente einer rein flächenhaften Komposition, sie bilden den eigentlichen „Stil in sich". Dagegen sind Raum, Körper und Licht im Bilde nur relativ formale Qualitäten, Erscheinungswerte, die in die Sphäre des Gemeinten, der Darstellung weisen. Denn der gemalte Raum ist ja nicht wirklicher, sondern nur gemeinter Raum, und das gleiche gilt für Körper und Licht. Diese 3 Qualitäten wandeln die reine, in sich ruhende Flächengestaltung in eine vorgestellte räumliche Einheit. Es ist eine Malerei denkbar, die abstrakte, d. h. sinnleere Räume, Körper und Lichtwirkungen darstellt[26]). Die rein formalen Werte: Farbe, Linie und Flächenkomposition verlieren in diesem Fall ihren absoluten Charakter: die Flächeneinheit bedeutet jetzt Raumeinheit, der „Grund" wird zum „Hintergrund", Linie und Farbe bedeuten jetzt Körper und Licht — sie stellen gleichsam den Raum an sich, den Körper an sich, das Licht an sich dar. Beenken hat sehr richtig gesehen, daß die Qualitäten der Farbe denen des Lichts verwandt gelagert sind: sie entsprechen einander in verschiedenen Zonen der formalen Gestaltung in derselben Weise, wie sich Linearform und Körperform entsprechen[27]). Wir stellen also innerhalb des Formalen 2 Grundgegensätze fest:

1. Den Gegensatz von mechanischer (statischer) und organischer (dynamischer) Gestaltung, von Seinstil und Werdenstil (Frankl), von „Klassik" und „Barock" (Wölfflin) — gültig für alle bildenden Künste.

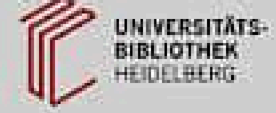
2. Den Gegensatz von realer, unmittelbarer Flächenhaftigkeit und imaginärer, vorgestellter Räumlichkeit — gültig in erster Linie für die Flächenkünste: Malerei und Zeichnung. Diese beiden Polaritäten ergeben kombiniert 4 Grundmöglichkeiten formaler Gestaltung in der Malerei:

1. gebundener, ruhender Flächenstil 2. gelöster, bewegter Flächenstil	Elemente: Linie und Farbe
3. gebundener, ruhender Raumstil 4. gelöster, bewegter Raumstil	Elemente: Körper und Licht.

Materialstil und Formstil konstituieren den „Stil in sich", d. h. den Stil eines Werkes der bildenden Kunst, soweit es nicht darstellender Natur ist. Bei den Werken darstellender Kunst verbindet sich mit den Elementen Stoff und Form ein drittes: das der Bedeutung oder des Sinnes. Die Bedeutung weist über die reine Gestaltung hinaus, diese wird auf ein außer ihr Liegendes bezogen. Diese Linie ist nun nicht mehr nur Linie, sondern bedeutet: Umriß eines Armes, dieses Blau ist nun nicht mehr nur Farbe, sondern bedeutet: Himmel, diese Anordnung von Farben und Linien ist nun nicht mehr reine Flächenkomposition, sondern bedeutet: menschliche Gestalt im Raum usw. Beenken spricht hier von der Schicht der Abbildlichkeit. Aber der Begriff „Abbild" versagt da, wo es sich nicht um Abbilder von Anschauungswerten, sondern um Sinnbilder geistiger Qualitäten handelt. Denn die Welt der Wirklichkeit, mit der hier die Verknüpfung vollzogen wird, kann entweder natürlichen oder über-

[26]) Vgl. z. B. die abstrakten Bilder von L. Moholy-Nágy., Lissitsky, Segal u. a.

[27]) Vgl. Oskar Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Stuttgart 1917, Ferd. Enke. Das Lineare ist nach Wulff „das Plastische in optischer Erfüllungsform, d. h. auf graphischen Ausdruck gebracht".





natürlichen, geistigen Charakter tragen. Im letzteren Fall ist freilich eine adäquate „Abbildung" nicht möglich: eine rein geistige Vorstellung kann nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur durch ein Zeichen, ein Symbol versinnbildlicht werden. Soll das Geistige irgendwie dargestellt werden, so bietet sich dem Bildner als Substrat nur die sinnliche Außenwelt, die aber nun durch weitgehende Abstrahierung, formal ausgedrückt: durch eine Vereinfachung auf das Wesentliche, durch eine weitgehende Typisierung aus dem Zeitlichen ins Ewige, aus dem Bedingten ins Unbedingte erhoben wird. Die Dinge erscheinen aus der empirischen Wirklichkeit und ihren konstitutiven Bedingungen oder „Formen" — Raum, Zeit, Kausalität — herausgelöst oder vielmehr: sie werden überhaupt nicht unter diese Bedingungen gestellt. Am reinsten ist diese Gestaltungsweise in der Kunst der Naturvölker verwirklicht, die Danzel folgendermaßen charakterisiert: „Wohl machen sich in der Kunst des „Homo divinans" Beziehungen zur Erscheinung überall geltend. Aber die Beziehungen zur „Bedeutung", zu einem Gehalte, der der geistigen Innenwelt entstammt sind doch stärker ... als in unserer Kunst. Die Idole z. B. bedeuten etwas, das in ihrer Darstellung für uns sich nicht unmittelbar ausprägt, das gewußt, gedeutet werden muß. Freilich spricht sich das Metaphysische solchen Gehaltes wohl in der feierlichen Strenge der Formgebung und der Symmetrie aus"[28]).

Erst die auf der unmittelbaren Anschauung der sinnlichen Erscheinungswelt begründete Kunst — wie etwa die der neueren Zeit — hat das Bestreben, die Dinge in einem geschlossenen räumlichen Zusammenhang zu erfassen. Die geistige Voraussetzung für eine solche Darstellungsweise aber ist die Spaltung des Bewußtseins in Ich — und Nicht-Ich, in Subjekt und Objekt, die es für das „existentielle Verhalten" des Primitiven nicht gibt, das gerade durch eine „unscharfe Begrenzung der Wirklichkeitsphären" ausgezeichnet ist[29]). Während sich dieses existentielle Erleben in den unteren Volksschichten forterbt und in der „Volkskunst" die naturalistischen Formen der „hohen" oder „Stilkunst" immer wieder ins Typische, Allgemeine, Ornamentale umgebogen werden[30]), vollzieht sich in der Kunst der Spätkulturen wie im Denken so auch in der Kunst der „unerbittliche Prozeß der Vergegenständlichung"[31]). Die Formen der Natur werden jetzt als solche Darstellungsobjekt und damit Bedeutungsgehalt. Die Bedeutung liegt hier nicht mehr hinter den Dingen, sondern in ihnen. Dem „konsequenten Naturalisten" ist der Gegenstand, etwa eine Handvoll Äpfel, genau so wichtig, genau so bedeutungsvoll wie dem metaphysischen „Idealisten" eine religiöse Vision.

Die Frage nach dem Was der Darstellung ist früher ebenso überschätzt worden, wie sie heute vielfach unterschätzt wird. Eine kunstphilosophische oder kunstgeschichtliche Untersuchung, die nur die rein formalen Werte betrachtet, vermag dem Kunstwerk und damit auch seinem Stil niemals gerecht zu werden — um so weniger, als diese formalen Werte stets „durch den im Kunstwerk dargestellten

---

[28]) a. a. O. 122 ff. — Vgl. dazu Frobenius: „Die Kunstgegenstände" (der naturvölkischen Kunst) „entspringen eben nur dem Bedürfnis, Ideen zur plastischen Darstellung zu bringen". Zitiert nach: Ernst Vatter, Religiöse Plastik der Naturvölker, Frankfurt a. M. 1926, S. 11.

[29]) H. Mayer-Groß, Das Problem der primitiven Denkformen. Philos. Anzeiger IV. Jahrg. H. 1. Bonn 1930.

[30]) Vgl. Kurt Freyer, Zum Problem der Volkskunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. IX, 1916, S. 215 ff. Artur Haberlandt, Begriff und Wesen der Volkskunst, Jahrb. für histor. Volkskunde Bd. II. Vom Wesen der Volkskunst S. 20—32. Karl Spieß, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Wien 1925.

[31]) H. Mayer-Groß a. a. O. Zitat nach Jaspers.

Sachverhalt mitbedingt sind"[32]). Selbst ein Werk der reinen „l'art pour l'art" Kunst wie etwa eine Frühlingslandschaft von Monet, ist doch nicht nur ein unendlich feines Gewebe aus duftigen Tönen, zarten Valeurs und Nuancen, eine Sinfonie in Farben — sie ist doch zugleich auch „Landschaft", d. h. sie meint diesen taufrischen, schimmernden Frühlingsmorgen und sucht diese e i n e Stimmung möglichst überzeugend wiederzugeben.

So hat die neuere Ästhetik den „imitativen Werten" wieder den ihnen gebührenden Platz eingeräumt. Dabei bedeutet Imitation aber nicht einfach Nachahmung im Sinne eines einseitigen „Illusionismus", sondern: Erfassung des Wesens[33]). Geiger unterscheidet 2 Arten von „Wesen". Wesen bedeutet erstens Gattung oder Typus — und um die Erfassung dieses Wesens bemühen sich alle idealistischen Kunststile, die das Einzelne überhaupt nur im Lichte des Allgemeinen zu sehen vermögen. Idealistische Gestaltung holt aus dem Gegebenen nur die allgemeinsten Formen heraus, das Typische, metaphysisch ausgedrückt: die Idee. Neben dem allgemeinen Wesen gibt es aber ein individuelles: „denn jeder Mensch, jeder einzelne Stuhl, jedes einzelne Gerät hat sein eigenes Wesen". Auch der künstlerische Naturalismus ist Wesensdarstellung. Wenn Max Liebermann, der in seinem Schaffen gewiß allem künstlerischen Idealismus völlig fernsteht, den Satz prägt: Zeichnen heißt Weglassen — so meint er genau dasselbe: Herausarbeitung des Individuell-Wesentlichen, wobei es offen bleibt, worin dieses Wesentliche jeweils erblickt wird.

Allerdings unterscheidet sich der Begriff des künstlerischen Idealismus bei Geiger wesentlich von unserem oben charakterisierten „Idealismus". Wenn Geiger von der idealistischen Anschauung sagt, das „Wesen eines Körpers" bestehe für sie „in der Steigerung ... der idealen Züge des Körpers", so gilt dies doch eben nur für die eigentlich „klassischen Stile", die die empirische Wirklichkeit als Darstellungssubstrat bereits weitgehend anerkennen (klassisch-griechische Kunst und Kunst der Hochrenaissance). Systematisch gesehen — und das wird auch durch die historische Untersuchung immer wieder bestätigt — stehen die klassischen Stile zwischen Idealismus und Naturalismus: sie bilden gewissermaßen den Augleich zwischen idealer Typik und naturalistischer Charakteristik. Der reine Idealismus dagegen typisiert viel radikaler und gibt Dinge und Gestalten vielfach in nahezu formelhafter Vereinfachung: alles Individuelle liegt hier außerhalb des Bereiches der Darstellung. Es ist ein sehr bezeichnender Zug, daß alle idealistische Gestaltung die künstlerische Darstellung des menschlichen Individuums als Individuum, d. h. also die Bildniskunst so gut wie ausschließt — während diese im Naturalismus ihre höchste Entfaltung erlebt.

So sind Idealismus und Naturalismus die beiden Pole des Bedeutungs- oder Darstellungsstils — wobei wiederum der Idealismus auf der Seite der Bindung, des Gesetzmäßig-Typischen, der Naturalismus auf der Seite der Lösung, des Organisch-Individuellen steht. Immer aber ist künstlerische Darstellung Wesensdarstellung. Worin besteht nun das Wesen der Dinge, das Wesen des Menschen im Sinne der künstlerischen Gestaltung? Erschöpft es sich wirklich in ihrer anschaulich-gegenständlichen Form, deren Wesenszüge entweder — als Hinweis auf einen tieferen „Gehalt" — in idealtypischer Vereinfachung oder aber in individuell-charakterisierender Darstellung herausgearbeitet werden? Betrachte ich etwa eine spätgotische Madonnenstatue, so kann ich leicht unsere bisher entwickelten drei Stilschichten

---

[32]) Max Dessoir Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1906, S. 71. Ferd. Enke. — Vgl. auch neuerdings: Hermann Deckert, Zum Begriff des Porträts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. V, S. 261 ff.

[33]) Geiger a. a. O.

abheben: diese Figur besteht einmal aus einem bestimmten Material, nämlich Holz, das technisch in einer ganz bestimmten Weise behandelt ist: geschnitzt, grundiert, bemalt, vergoldet usw. Sie ist ferner Form, d. h. das auf die genannte Art bearbeitete Material ordnet sich bestimmten Formgesetzen unter: die Figur ist von hinten nach vorn entwickelt, aber weitgehend plastisch herausgearbeitet, die Masse ist räumlich stark durchschluchtet, die Einzelformen sind immer wieder eckig gebrochen und miteinander verflochten, so daß eine starke Kontrastbewegung heller und dunkler Partien entsteht usw. Und drittens erkenne ich diese Figur als die Darstellung einer jungen Mutter mit kleinem Kind, ich erfasse weiterhin aus äußeren Abzeichen oder dgl. ihren Sinn, ihre Bedeutung als Mutter Gottes, ich verbinde damit die eigenartige, von der Natur in vielem abweichende, ideale, d. h. formal gesprochen: typischen Gesetzen folgende Formengebung und erfasse damit ihren Darstellungsstil. Ist hiermit aber die Figur erschöpfend analysiert? Es fehlt bei dieser Beschreibung noch völlig das Moment des Ausdrucks, dessen Analyse eine solche Charakteristik recht eigentlich erst zu einer künstlerischen abrundet. Gemeint ist hier natürlich nicht der subjektive Ausdruck der künstlerischen „Handschrift" (s. o.), sondern der objektive, dem Kunstwerk immanente Ausdruck, die „Stimmung" des Werkes. Erst wenn eine wie in unserem Fall aus einem bestimmten Stoff in einer bestimmten Technik gearbeitete, in einer bestimmten Formensprache gehaltene und nach einem bestimmten religiösen Idealtyp gestaltete Figur mit geistig-seelischem Ausdruck erfüllt ist, gewinnt sie wahrhaft künstlerisches Leben. Aber dieses Element des objektiven Ausdrucks vermag auch nicht der drei anderen zu entraten, in denen es sich erst verwirklicht: eine Verabsolutierung des Ausdrucks, wie sie etwa gewisse Richtungen des deutschen Expressionismus vertraten, ist ebenso einseitig und innerlich unmöglich, wie die Verabsolutierung der technischen, der formalen oder der darstellerischen Seite des Kunstwerks. Um bei dem oben genannten Beispiel zu bleiben: den letzten Sinn, die tiefste Bedeutung der Figur erfassen wir doch erst, wenn wir uns in den Ausdruck der Gestalt versenken, der nicht nur in Kopf und Händen, sondern ebenso in der Gesamthaltung, in ihren Bewegungen usw. enthalten ist. Die Neigung des Kopfes z. B. wird nun nicht mehr allein als eine bestimmte Körperhaltung erkannt, als eine bloße Bewegung, sondern als Verkörperung eines seelischen Ausdrucks, als eine Gebärde der Liebe, der „Neigung" gedeutet, wie es die Sprache bereits plastisch umschreibt. Und wo diese Neigung des Kopfes fehlt, wie bei den romanischen Sitzmadonnen des 12. Jahrhunderts, ist nicht nur ein anderes, strafferes Körpergefühl, eine stärker repräsentative Haltung gegeben, sondern auch eine völlig andere Seelenstimmung, die nun vollends jenseits aller individuellen Besonderung steht: die „natürlichen", d. h. individuellen Seelenregungen treten zurück zugunsten einer strengtypischen, d. h. von überpersonalen Mächten bestimmten Seelenhaltung — die überhaupt noch nicht seelisch, d. h. individuell differenziert ist. Auf der einen Seite der über alles Irdische erhabene Ausdruck archaischer Figuren — auf der anderen die ungeheure, unfaßbare Differenzierung einer Rembrandtschen Gestalt!

Spiegelt sich in dem Gegensatz Idealismus-Naturalismus (in der Sphäre der Darstellung) die allgemeine Polarität allen Lebens: Geist und Natur, so verkörpert sich in der Spannung von typischem und individuellem, überpersonalem und personalem Ausdruck der Gegensatz einer von übergeordneten Normen bestimmten und einer individuell gearteten Seelenhaltung. Besonders deutlich läßt sich diese Polarität auf soziologischem Wege erfassen: der überpersonale Ausdruck, die typische Geisteshaltung ist der Ausdruck eines Gemeinschaftsgefühls, beherrscht von überpersonalen, kollektiven Mächten; der individuelle Ausdruck wird getragen von einem

Persönlichkeitsbewußtsein, das als solches von der Haltung der Gemeinschaft deutlich abgehoben ist.

So tritt neben die übrigen Elemente das Element des Ausdrucks — wie denn auch Geiger neben die formalen und imitativen Qualitäten des Kunstwerks die „psychisch-vitalen" stellt. „Über das bloß Sinnlich-Anschauliche hinaus gehören die vitalen und seelischen Momente zum Wesen der ästhetischen Gegenstände, ja sie bilden den eigentlichen Kern der ästhetischen Welt. Seelisch-vitale Momente vor allem sind es, die der Künstler herausarbeitet, wenn er das Wesen der Gegenstände darstellt"[34]).

Der Stil eines Werkes der darstellenden Kunst gliedert sich also in Materialstil, Formstil, Darstellungsstil und Ausdrucksstil. Diese vier Arten des Stiles bewegen sich zwischen zwei Polen, die in dem Urgegensatz aller Formgebung überhaupt begründet sind: in dem Gegensatz von Bindung und Lösung, von Gesetz und Freiheit. Bindung an die Eigenart des Werkstoffs, Bindung an die Ordnungsgesetze der formalen Gestaltung, Bindung an die idealtypischen Grundformen der Natur als Ausdruck einer übernatürlichen, all-gültigen Ordnung, Bindung an eine überpersonale geistige Haltung — das ist die eine Seite. Und die andere: freies Spiel mit den materialen Gegebenheiten, freie, organisch-gelöste formale Gestaltung, natürlich-individuelle Darstellung der sinnlichen Erscheinungswelt und seelische Differenzierung. Damit sind freilich erst die Möglichkeiten einer Stilbildung gegeben, diese vier konstitutiven Elemente bilden gewissermaßen den „Möglichkeitsstil". Erst durch das Zusammenwirken dieses Möglichkeitsstils mit den äußeren stilbestimmenden Faktoren: den geographisch-klimatischen, den soziologischen, den geistig-kulturellen und den personalen entsteht wirklicher Stil.

Das Berufsproblem in der Dichtung.

Von Hans-Joachim Flechtner.

I.

Alle dichterischen Stoffe und Probleme erwachsen aus einer bestimmten Lebenslage, in der der dichterische „Held" sich befindet. Aber schon auf den ersten Blick macht sich hierbei eine Zweigliederung bemerkbar: die allgemeine Lebenslage des Menschen — und sein Beruf, sein Arbeitsfeld. Es handelt sich bei dieser Gliederung wie bei allen theoretischen Analysen natürlich nur um eine begriffliche Trennung, denn praktisch besteht das Wesen des lebenden Menschen — wenn man so sagen will — gerade in der Synthese dieser beiden Pole seiner Lebensmöglichkeiten. Der Mensch ist schaffender und arbeitender Wille — und er ist Mensch unter Menschen. Wie man sieht, handelt es sich nur um eine Schwerpunktsverlagerung. Kein Mensch ist nur Schöpfer — und keiner ist nur Mitmensch. Für die Dichtung aber hat die Gliederung eine besondere Bedeutung. Denn jede Dichtung muß, da sie organisierte Schöpfung ist, Schwerpunkte setzen. Und damit steht sie vor der Notwendigkeit, sich zu entscheiden. Betrachten wir die dichterischen Hauptstoffgebiete, so finden wir als wesentlich folgende:

Der Einzelne: Die Probleme und Kämpfe, die sich im engbeschlossenen Leben des Einzelnen erheben, die den Eremiten genau so stark treffen wie den Weltmann. Bestimmte Begriffe, wie Gewissen, Trieb und Laster, aber auch der „Sinn des Lebens" usw. deuten an, worum es sich in den meisten Fällen handelt. Fragen,

---

[34]) a. a. O. S. 103.

die jeder für sich entscheiden muß, die ihn allein bedrängen und in deren Lösung er meistens auf sich selbst gestellt ist. Für die dichterische Gestaltung bleiben zwei Möglichkeiten. Entweder wird der Kampf in der Brust des Einzelnen auch wirklich dargestellt („Leutnant Gustl“ und „Fräulein Else“ von Schnitzler sind Beispiele) oder aber der Dichter gestaltet die Spiegelung dieses Kampfes in der Allgemeinheit. („Hamlet“.)

Die zweite Darstellungsform leitet über zum nächsten Stoffgebiet:

Der Einzelne und die Allgemeinheit: Der Wille des Einzelnen setzt sich in Gegensatz zum Willen der Allgemeinheit, die daraus entstehenden Konflikte bilden den Stoff der Dichtung. (Im Sinne Hebbels die eigentliche Domäne der dramatischen Dichtung.) Diese Konflikte können nun ethischer Natur sein (ein besonders drastisches Beispiel der „Michael Kohlhaas“, auch „Raskolnikow“ gehört hierher) oder sich auf rein soziale Gegensätze zuspitzen.

Das Verhältnis von Mensch zu Mensch: Das Hauptstoffgebiet alles dichterischen Schaffens. Alle menschlichen Verhältnisse, wie Mann und Frau, Vater und Sohn, Geschwister, Freunde usw. sind unzählige Male durchgearbeitet und gestaltet worden.

Dieser ersten Gruppe von dichterischen Stoffgebieten, die durch die erwähnten drei Typen natürlich weder systematisch noch erschöpfend dargestellt ist, treten die Berufsprobleme als eine zweite Gruppe gegenüber. Der Berufsmensch, sei er nun Ingenieur, Künstler, Gelehrter, steht mit seinem Wollen und Schaffen eingespannt in ein bestimmtes Kultursystem und unterliegt den Gesetzen, die dieses System beherrschen. So eng diese Probleme auch mit den allgemein-menschlichen verbunden sein mögen, rechtfertigt sich doch ihre Sonderstellung in unserer Untersuchung durch die schon erwähnte Schwerpunktsverlegung. Es gibt Dichtungen und dichterische Helden, deren Schicksale völlig unabhängig davon sind, ob der Held Arzt oder Lehrer, Lebemann oder Gelehrter ist. Es gibt aber ebenso scharf herausgehobene Probleme, bei denen die Zugehörigkeit zu einem Kultursystem oder einem bestimmten Beruf gerade von wesentlicher Bedeutung für die Gestaltung des Schicksals ist. So hat es zu allen Zeiten derartige Darstellungen von Berufsschicksalen gegeben, und es ist interessant zu sehen, welche Berufe dabei vorwiegend herangezogen werden und wie dabei wieder der Beruf zurückwirkt auf die Gestaltung des Ganzen.

So ist es leicht verständlich, daß Werke, in denen die tragende Figur Ingenieur oder Naturwissenschaftler ist, gern ins Phantastische umbiegen. Der Berufswille des Technikers geht eben auf die Erfindung — und unter diesem Zwange läßt der Dichter seine Phantasie spielen und endet mit ziemlicher Sicherheit in der Phantastik. Der Künstler ist stets ein von Dichtern bevorzugter „Beruf“ gewesen und wird es auch immer bleiben. Zu nahe liegen hier die Möglichkeiten, aus dem eigenen Dasein, aus dem eigenen Schaffen heraus Probleme und Stoffe zu finden, verbunden mit dem Wunsche, für bestimmte künstlerische Anschauungen Propaganda zu machen. (Man denke nur an Wagners Novellen: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ und „Ein deutscher Musiker in Paris“.)

Wir nennen eine Anzahl von Dichtungen, die hierher gehören, um in großen Umrissen das gemeinte Gebiet abzustecken:

Der Künstler: „Johann Christoph“ von Romain Rolland, „Michael“ von Hermann Bang, „Einhart der Lächler“ von Carl Hauptmann. Der Priester: „Der Ketzer von Soana“ von Gerhart Hauptmann, „Die Versuchung des Priesters Anton Berg“ von Jakob Stab, „Der Stein der Weisen“ von Anker-Larsen. Der Lehrer: „Rektor Kleist“ von Georg Kaiser, „Verwirrung der Gefühle“ von Stefan Zweig. Der Arzt: „Helfer der Menschheit“ von Helmuth Unger, „Etzel

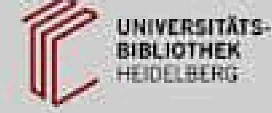
Andergast" von Wassermann, „Doktor Galieni" von Elsa Maria Bud, „Arthur Imhoff" von Hans Land. Der Wirtschaftsführer: „Soll und Haben" von Gustav Freytag, „Die Wiskottens" von Rudolf Herzog, „Wallstreet" von Upton Sinclair. Der Offizier: „Partenau" von M. R. Hesse, „Fritzchen" von Sudermann, „Heimat" von Sudermann. Der Gelehrte: „Die verlorene Handschrift" von Gustav Freytag, der „Tolle Professor" von Sudermann, „Faust". Der Jurist: „Laudin und die Seinen", „Fall Mauritius" von Wassermann, die „Juristen Trilogie" von Walter Bloem. Der politische Führer: „Napoleon" von Grabbe, Carl Hauptmann, Hasenclever, Blume etc. „Bismarck" von Strobl, Emil Ludwig usw., „Danton" von Büchner, Romain Rolland usw.

Diese Zusammenstellung wird einiges Befremden erregen. Kunstwerke und reine Unterhaltungsliteratur stehen hier in buntem Gemisch. Maßgebend war lediglich die Stoffwahl und die innere Gestaltung der stofflichen Probleme. Irgend einen Unterschied ästhetischer Wirkung zwischen dem „Faust" und dem „Tollen Professor" besonders zu betonen, erscheint in dieser Arbeit überflüssig. Die Zusammenstellung will weiter nichts sein als ein Griff in die Fülle des Vorliegenden, um uns so ein Material für die weitere Untersuchung an Hand zu geben.

II.

Unsere Untersuchung wendet sich also an die Probleme, die durch die Schwerpunktsverlegung auf den Beruf, das Schaffen des Helden entstehen und so dichterische Bedeutung erlangen. Die Fülle der Möglichkeiten ist hier allerdings so groß, daß wir nur durch eine streng analytische Betrachtung des Stoffes Herr werden können. Die Rolle des Berufsmenschen — wobei wir in dieser Arbeit unter Beruf im weitesten Sinne jede Art schaffender oder Erwerbstätigkeit verstehen — ist in der Dichtung theoretisch natürlich unbeschränkt. Extreme Stellungen, wie eine völlige Trennung von Beruf und Mensch, sind ebenso möglich wie die unübersehbare Menge von Schattierungen. Ebenso ist keine Art beruflicher Tätigkeit von der Behandlung prinzipiell ausgeschlossen. Es kommt eben auch hier auf die Form an, auf das Wie der Behandlung. Praktisch allerdings ist die Auswahl ziemlich eng gezogen, da eine bestimmte Art von Berufen immer wiederkehrt (z. B. Künstler), andere dagegen (z. B. Mathematiker) äußerst selten behandelt werden. Doch liegen die Gründe hierfür nicht in der Unmöglichkeit dichterischer Behandlung, sondern in der Unkenntnis des Verfassers. Es ist begreiflich, daß der Dichter seinen Stoff aus dem Lebenskreise greift, dem er angehört oder den er zum mindesten kennt. So finden wir, daß viele Dichter, die von „Beruf" Arzt sind oder waren, ärztliche Probleme behandelt haben: Schnitzler: „Professor Bernhardi", Schönherr: „Es", H. Unger: „Helfer der Menschheit". Jack London oder früher Gerstäcker greifen ihre Werke aus der Fülle des eigenen Erlebens, Bloem schrieb seine Juristenromane, Dominik führt in seinen ersten Romanen in die Welt der Großindustrie. Wer Nurschriftsteller ist, liebt die Figur des Künstlers oder arbeitet mit umfangreichen Quellen- oder Sachstudien, wie die Schöpfer historischer Romane, oder aber, um nur dieses eine Beispiel zu nennen, wie Shaw bei seinem „Arzt am Scheidewege". Die heimatliche Landschaft und die dort vorherrschenden Berufe spielen eine wesentliche Rolle bei Löns, Frenssen, R. Herzog, G. Hauptmann („Weber", „Pippa tanzt" z. B.).

Diese Ursachen sind aber schließlich zufällig und für eine ästhetische Betrachtung nicht grundlegend. Wesentlicher ist die sachliche Struktur des Stoffgebietes, um das es sich hier handelt. Ganz allgemein genommen stellt der Berufsmensch dem Dichter drei Problemschichten, nämlich:





1. seinen Charakter und seine menschlichen Eigenschaften,
2. seinen Beruf, und
3. die wechselseitige Einwirkung von Charakter und Beruf.

Der eine formt durch die Kraft und Reinheit seiner menschlichen Eigenschaften seinen Beruf, veredelt ihn — oder aber er zieht ihn herab. Der andere dagegen wird durch seinen Beruf in seinem Charakter verändert. Durch die Lagerung des künstlerischen Schwerpunktes in eine dieser Schichten entstehen die verschiedenartigsten literarischen Stoffe:

I. Der Beruf ist gleichgültig oder zufällig:

Der Schwerpunkt der dichterischen Gestaltung liegt im Charakter des Helden. Sein Beruf, soweit er ausgeführt wird, dient lediglich dazu, einen Rahmen für die dichterische Handlung zu bieten. Der Verfasser wird wenig Wert auf das Typische in der Berufsschilderung legen, er wird vielmehr sein Augenmerk auf fesselnde Kleinigkeiten richten. Er übt dabei im Grunde die Arbeit eines Regisseurs, — einen naturwahren, überzeugenden Handlungsrahmen zu schaffen. Interessant ist als Beispiel für die Gruppe Shaws: Arzt am Scheidewege. Würde man die Vorrede nicht kennen, die hier wirklich das Wichtigste ist (Shaw selbst nennt selbstironisierend das Stück „einen Vorwand", um die Vorrede zu schreiben), so schiene das ganze Arztmilieu nur zu dem Zweck geschaffen, bissige Seitenhiebe auszuteilen. Der Kampf um die Frau des Malers steht mit dem Milieu nur in losem Zusammenhange. Denn das dort schlummernde Berufsproblem (der Arzt läßt einen Kranken sterben, weil er dessen Frau begehrt) ist durch die starke Karikierung beiseite geschoben.

II. Der Beruf ist Ausdruck des Charakters:

Hier sind wir einen Schritt weiter gelangt. Der Beruf des Helden ist nicht mehr belanglos, dient auch nicht zur Milieugestaltung, sondern er ist Kriterium des Charakters. Man vergleiche die beiden Hauptpersonen aus Romain Rollands „Wölfen". Daß Professor Teulier Mathematiker ist, ist nicht Zufall oder Spielerei des Dichters, sondern ist — streng genommen — bereits seine ganze Charakterisierung: sachliche Überlegenheit, rein logisch — sachliches Rechtsempfinden. Sein Gegner Verrat, der Schlächter, ist durch diese Angabe seines früheren Berufes ebenso klar gekennzeichnet: Brutale Kraft, Draufgängertum, aufdringliches Gehaben. Natürlich liegen in diesem Fall nicht etwa Identifizierungen vor. Verrat ist nicht der Typus des Schlächters, sondern umgekehrt: er mußte seiner Natur nach einen derartigen Beruf ergreifen. So wird die Angabe des Berufes, die an sich in diesem Stücke sonst keinerlei Bedeutung hat, Ausdruck des Charakters.

Ähnlich liegen die Verhältnisse in W. Hegelers: Ingenieur Horstmann. Der Held dieses Werkes gehört seiner Natur nach in die Welt der dröhnenden Niethämmer und rasselnden Krane, in die Welt aus Stahl und Feuer. Und Karl Hauptmanns: Ismael Friedmann kann in seinem übersteigerten Ästhetentum kaum aus einem anderen Milieu begriffen werden, als aus dem Leben des Privatgelehrten, der den materiellen Sorgen enthoben ist.

III. Der Beruf wird zu einem wesentlichen Moment in der Handlung:

Es handelt sich hier um Probleme, die nur in gewissen Berufskreisen möglich und verständlich sind, ohne daß man bereits von eigentlichen Berufsproblemen sprechen kann. Die Problematik erwächst nicht aus dem Beruf als solchem, sondern zieht nur ihre Lebenssäfte aus diesem Boden. Ein Beispiel mag das Gemeinte ver-







deutlichen: Max Eyth: „Der Kampf um die Cheopspyramide". Die köstliche Grundidee dieses Werkes, der Kampf der beiden Brüder Thinker, basiert völlig auf der Tatsache, daß der eine von ihnen Ingenieur, der andere Ägyptologe ist. Beide Brüder sind dem großen Erlebnis, das die Cheopspyramide in ihnen auslöst, in berufstypischer Weise unterworfen. Der Ingenieur sieht nur die Steinmassen, die in geradezu idealer Nähe des Nils aufgehäuft gewissermaßen nur darauf warten, zur Errichtung eines großen Nilstaudammes verwendet zu werden, um so die endliche Lösung des Bewässerungsproblemes zu ermöglichen.

Der andere erkennt in der Cheopspyramide das gewaltigste Denkmal menschlichen Wissens, sie ist ihm das Heiligtum der Wissenschaft, und er gerät bei jeder Verschandelung dieses Heiligtums durch nameneinritzende Globetrotter in verzweifelten Zorn.

Der Kampf dieser beiden Brüder um die Anerkennung bzw. Verwirklichung ihrer Ansicht bildet den Inhalt dieses erfrischend fröhlichen Buches. Der Kampf selbst wird aber nur möglich durch die „von Berufs wegen" notwendig entgegengesetzten Anschauungen der Brüder. Der Beruf ist hier nicht nur Ausdruck des Charakters, sondern vor allem das Fundament der Handlung.

Ähnlich liegt der Fall bei St. Zweigs Novelle „Verwirrung der Gefühle". Der Hauptheld muß Lehrer sein, nicht seinem Charakter nach, sondern um die Handlung zu eindringlicher Wirkung zu bringen. Aber andererseits ist das Problem der homosexuellen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler auch nicht gut als ein typisches Berufsproblem des Lehrers anzusprechen. Max Eyths „Berufstragik" (stofflich das Problem von Fontanes Ballade „Die Brücke am Tay") ist ebenfalls hier einzugliedern. Der Titel entspricht nicht dem Problem. Menschliche Schwächen führen zu dem Zusammensturz der Brücke, nicht tragische Konflikte, die zu innerst aus dem Beruf des Ingenieurs erwachsen.

R. Herzogs Wirtschaftsromane, so die „Wiskottens", die „Hanseaten" ziehen ihre Handlung lediglich aus den Berufen ihrer Helden. Auch Sudermanns „Toller Professor" ist hier zu nennen.

Zum Schluß dieses Abschnitts müssen wir betonen, daß es sich bei allen diesen Zuordnungen natürlich nicht um strenge Trennungen handeln kann. Die Probleme sind in allen Werken nicht eindeutig durchgeführt, andere Problemkreise werden berührt oder geschnitten, nur das Vorherrschende sollte hervorgehoben, das Typische zusammengefaßt werden.

III.

Zum Verständnis der eigentlichen Berufsprobleme ist es notwendig, auf eine Unterscheidung hinzuweisen. Wir müssen nämlich die subjektive Seite des Berufes vom „objektiven" Kultursystem trennen. Die subjektive Seite enthält stets als für uns wesentliches Moment die Stellungnahme des Menschen zu seinem objektiven Beruf. Und in dieser Stellungnahme liegen bereits die Wurzeln für eine ganze Anzahl dichterischer Probleme. Sie kann entweder positiv oder negativ sein, das heißt, der Mensch will seinen Beruf (Berufswille) oder er erduldet ihn. Das Erdulden führt naturgemäß selten zu eigentlichen „Berufsproblemen", hier wird stets das Charakterproblem beherrschend sein. In der Dichtung finden sich ja zahllose Beispiele solcher Tragödien aus Berufserduldung, so daß Beispiele sich hier erübrigen.

Für uns interessanter sind die Probleme, die im Berufswillen ihre Wurzeln haben. Wieder sind es drei Schichten von Problemen.

1. Der Berufswille stößt auf entgegengesetzte menschliche Anlagen. Als Beispiel diene der Gewissenskampf des „Ketzers von

Soana", wie überhaupt die in der Dichtung häufigen Stoffe der „Versuchung" von Mönchen und Priestern. Die Möglichkeiten sind hier unbegrenzt — lassen sich aber nach zwei Typen gliedern: Die Sieger und die Unterlegenen.

Menschliche Eigenschaften stehen der konsequenten Auswirkung des Berufes entgegen: Sinnlichkeit beim Priester, Feigheit beim Soldaten, Minderwertigkeitsgefühle beim politischen Führer, auch beim Lehrer, Mitleiden beim Arzt, Richter, Sprachfehler beim Redner (Demosthenes!) etc. Sie werden durch den Willen bezwungen, der Berufswille (nicht der erduldete Beruf!) formt den Charakter durch Selbstzwang, Überkompensierung, Selbstvergewaltigung, macht ihn zur Ausübung des gewollten Berufes geeignet. Das kann nun wieder zu glücklichen Lösungen führen, kann aber auch durch die Übersteigerung sehr ungünstige Wirkungen haben.

Im Falle des Unterliegens scheitert der Berufswille an den entgegenstehenden Charaktereigenschaften. Allzu starke Triebe, Laster können neben den genannten allgemeinen Charaktereigenschaften zum Untergange führen.

Eine zweite Gruppe findet sich, wenn der Berufswille gegen fremd-menschliche Charaktereigenschaften ankämpft. Hier sind es meist Forderungen, die die Familie (siehe Kellermann „Tunnel") oder die Allgemeinheit (Ibsen „Volksfeind" und Andrejew „Der Gedanke") stellen wobei es gleichgültig ist, ob diese Forderungen berechtigt sind oder nicht. Der Berufswille ist notwendig gegen zahlreiche menschliche Bestrebungen gerichtet und aus diesem Gegeneinander wachsen die Konflikte, die die Grundlage der dichterischen Handlung ergeben. Ein Beispiel: Der Präsident in „Kabale und Liebe'. Sein „Berufswille" (im weitesten Sinne) ist die Erhaltung der Macht in seiner Hand. Ferdinand verzichtet auf jeden Berufswillen, kann daher gar nicht in die Versuchung kommen, mit „seinem Herrscher an drittem Ort zu wechseln". Jeder will seinen Willen selbstverständlich durchsetzen — der Konflikt und damit der Stoff ist gegeben.

Eine dritte Gruppe schließlich ergeben die Konflikte, die aus dem Gegeneinander verschiedener Berufswillen entstehen. So im „Kampf der Cheopspyramide", die wir nur deshalb oben zu einer anderen Gattung rechnen, weil der Schwerpunkt des Werkes nicht die Darstellung dieses Gegeneinander im Tiefsten, sondern die daraus erwachsende fröhliche Handlung ist. Jules Romains „Diktator" gehört hierher, vor allem auch W. Bloems „Gottesferne", wo der Bischof den Kampf zwischen seinen eigenen beiden Berufswillen auskämpft: Priester gegen Krieger. Ebenso, als Gewissenskonflikt des Priesters im Kriege gedeutet, Jakob Stab „Die Versuchung des Priesters Anton Berg".

2. Der Charakter und der „rein menschliche (außerberufliche) Wille" kommen in Konflikt mit dem objektiven Beruf. So bei Georg Kaiser „Kanzlist Krehler", W. v. Molo „Fridericus" und den unzähligen Werken, in denen sich menschliches Empfinden gegen den Zwang des Berufes auflehnt. Gerade die Kriegsliteratur der Gegenwart hat, soweit sie überhaupt Menschliches zu gestalten versuchte, dieses Berufsproblem geformt. Ich nenne nur: Köppen „Heeresbericht", Schauwecker „Aufbruch der Nation", Bröger „Bunker 17", auch Sheriff „Die andere Seite" und schließlich Remarque „Im Westen nichts Neues".

Die Möglichkeiten sind auch hier wieder, daß entweder der Beruf den Charakter formt (im Leben sieht man das besonders deutlich bei Ärzten, Juristen, Offizieren etc. Der Beruf schafft mit der Zeit eine seelische Uniformierung) — oder daß der Mensch, in seiner Charakteranlage stärker als alle Einflüsse des Berufs, diesen sei es umformt (veredelt oder entwürdigt), sei es an ihm zugrunde geht. Auch hier geben Leben und Kunst reiche Beispiele: Beethoven, dessen überstarkes Frei-

heitsempfinden jeder Servilität abhold ist, gibt dem „Musiker" eine neue gesellschaftliche Stellung (vgl. dagegen Mozart und Haydn z. B.). Kleist verläßt einen Beruf (Offizier), an dessen Härten er zu zerbrechen droht. „Professor Unrat" von Heinrich Mann, die Lehrer aus Wedekinds „Frühlings Erwachen", der Vater aus Sudermanns „Heimat", Dreißiger aus den „Webern" etc. sind kaum geeignet, den Wert ihres Berufes aufzuweisen. Ebensowenig wie ‚Richard III.", „Philipp II." oder „Napoleon" die Idee des Königtums verkörpern können. „Fridericus" von Molo hebt die Tragödie dieses Menschen, Aufsaugung des Charakters durch den „Beruf", hervor. Der Film „Ludwig II." versucht eine Darstellung des „Zerbrechens" am Beruf.

3. Die eigentliche Berufstragik: Berufswille gegen Beruf. Der Berufswille des Einzelnen als einer lebendigen Kraft wird stets mit dem starren Beruf in Konflikt kommen. Der Berufswille wird stets versuchen, den Beruf bis über seine Grenzen auszuweiten. Der Anfang des „Faust" ist Berufstragik im tiefsten Sinne. Das Anrennen gegen unüberwindliche Grenzen, das Streben nach dem Letzten, Höchsten führt zum Zusammenbruch. Der „Beruf" ist zu eng für ein absolutes Wollen. Alles Objektive, Feste setzt Schranken und verlangt Beschränkung. Alles Subjektive aber verachtet Schranken und Fesseln von Natur. Wird das subjektive Streben beschränkt, so hat es sich der Macht des Objektiven unterworfen. Betont es aber seine Unendlichkeit, so muß es zerbrechen, denn das Objektive beherrscht das Lebendige.

So ergeben sich schwere Konflikte, erwachsen tiefe Tragödien aus diesem Gegeneinander von Berufswille und Beruf. Geht man aber noch weiter, so stößt man auf Probleme, die den Kern aller Berufsprobleme bilden: Der Berufswille will über die absoluten menschlichen Grenzen hinaus. Der Gelehrte will absolute Erkenntnis, der Richter völlig objektive Gerechtigkeit, der Priester übermenschliche Güte. Der Arzt will den Tod besiegen, der Techniker die Grenzen des Alls sprengen, der Wohltäter alles Leid tilgen. Und sie zerbrechen an den Schranken der Natur. Kant hat in der „Kritik der reinen Vernunft" verschiedentlich den Kern aller dieser Probleme für die theoretische Seite aufgewiesen. Mit wenigen trockenen Worten umreißt er eine der gewaltigsten Erscheinungen menschlichen Geisteslebens: „Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann, denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft".

Stellen wir diesem Kantwort ein Hegelwort gegenüber, so erleben wir die ganze Tiefe dieses tragischen Verhängnisses menschlichen Strebens: „Von der Größe und Macht des Geistes kann er (der Mensch) nicht groß genug denken. Das verschlossene Wesen des Universums hat keine Kraft in sich, welche dem Mute des Erkennens Widerstand leisten könnte; es muß sich vor ihm auftun und seinen Reichtum und seine Tiefen ihm vor Augen legen und zum Genusse bringen".

Bei Hegel der ungeheure Berufswille, bei Kant die klare Erkenntnis der tragischen Verkettung, die zum Zusammenbruch führen muß. Es ist sonderbar, daß gerade diese tiefsten Probleme menschlichen Wollens, die ja keineswegs auf das theoretische Gebiet beschränkt sind, so selten dichterisch gestaltet worden sind. Der erste Teil des Faust bis zur Osterszene ist sicherlich nicht nur die Höchstleistung dieser Gruppe, sondern auch das einzig wirklich erwähnenswerte Werk. Das Leben aber bietet reiche Beispiele. Napoleons Entwicklung und Sturz (vgl. die schöne Darstellung der napoleonischen Tragödie in Spenglers „Untergang des Abendlandes" I), Kleist (vgl. Stefan Zweig „Der Kampf mit dem Dämon"), die Schaffenstragödie

Gustav Mahlers — Luther — und Christus. Und eine stille Berufstragödie des Lebens, ein Schaffen, dem die Zeit die tiefste Wirkung genommen, sei hier nicht vergessen: Adickes (vgl. den Nachruf von Menzer in den Kant-Studien XXXIII 3/4 S. 371).

IV.

Das Berufsproblem in der Dichtung! Das Hohelied des menschlichen Schaffenswillens, der sich gegen alle Widerstände durchsetzt oder im Kampf mit ihnen untergeht. Man muß die Frage stellen, ob diese Probleme und Tragödien nicht ebenso starke dichterische Berechtigung haben, wie die Liebestragödien, die seit Jahrhunderten die gesamte Dichtkunst erfüllen. Gerade die Gegenwart läßt diese Frage berechtigt erscheinen. Das Problem der Liebe hat sich dichterisch zweifellos erschöpft, an seine Stelle ist die hysterische Proklamierung der Sexualität getreten. (Bronnen, Bruckner, H. H. Jahn u. a.) Die Dichtung braucht frisches Blut, braucht frische Probleme. Sie hat sie sich seit Jahren schon aus der Wissenschaft geholt (vgl. auch „Die phantastische Literatur", Ztschr. f. Ästh. XXIV, S. 37 ff.) und die psychologischen Dichtungen der letzten Jahrzehnte tragen deutlich das Gepräge der Einflüsse wissenschaftlicher Psychologie, Psychiatrie — und vor allem der Psychoanalyse (Hypostasierung des Sexuellen!).

Die von uns aufgewiesenen Beispiele aus dem Leben geben natürlich nur Hinweise für eine solche Auffrischung der dichterischen Problemwelt. Zahllose andere lassen sich aufweisen — man denke z. B. an die Episode aus Goethes Leben, als Goethe seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens gerade dem Forscher mitteilte, der soeben in einem dicken Werke das Nichtvorhandensein dieses Knochens nachgewiesen hatte. Spannt man hier die Gegensätze auseinander, läßt den Gelehrten z. B. die Entdeckung des Laien anerkennen (ein ähnlicher Fall findet sich im Leben des Chemikers Berzelius), so ist das dichterische Problem gegeben. Wir erinnern noch einmal an Adickes, der zugunsten der einmal übernommenen Pflicht, den Kantnachlaß herauszugeben, seine eigene philosophische Produktion brachliegen lassen mußte, — und dessen Werk nach endlicher Vollendung keineswegs die Resonanz fand, die es verdient hätte. Die Zeit hatte das so stark einsetzende Interesse für Kant schon wieder verklingen lassen. Hier liegt eine Tragik zugrunde, deren dichterische Gestaltung noch aussteht.

Nur auf einem Gebiet hat die Berufsdichtung tieferes Interesse gefunden: im biographischen Roman. Klara Hofer: „Alles Leben ist Raub" (Hebbel) und „Sonja Kowalewski", H. Unger: „Helfer der Menschheit" (Robert Koch), R. H. Bartsch: „Der große alte Kater" (Schopenhauer), die Kleist-, Goethe-, Schiller-Romane, Fr. Huch: „Der junge Beethoven" etc. Auf diesem Gebiet ist die Produktivität sehr groß. Ein besonders interessanter Fall ist Romain Rollands „Johann Christoph", der im ersten Bande in freier Nachdichtung Beethovens Kindheit behandelt.

Besprechungen.

Fritz Kaufmann: Die Philosophie des Grafen Yorck von Wartenburg. Niemeyer, Halle 1928. 235 S. (Sonderabdruck aus „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung", Bd. IX, herausgeg. von E. Husserl, Freiburg i. Br.)

Die Aufgabe, die Kaufmann mit diesem Buche sich gestellt hat, bot ihre eigenen Schwierigkeiten. Aus verstreuten fragmentarischen Bemerkungen in dem Briefwechsel zwischen Yorck und Dilthey[1]) sollten die Konturen eines philosophierenden Menschen und die Grundlinien seiner Philosophie herausgeholt werden, ohne daß dieses an und für sich knappe Material[2]) in den Horizont hineingestellt werden konnte, den es für Schreiber wie Empfänger dieser Briefe besaß: voraufgegangene persönliche Unterhaltungen und die ganze Atmosphäre einer 25jährigen menschlich-geistigen Freundschaft. Von diesem Horizont her bekamen für Dilthey die Yorckschen Bemerkungen und Andeutungen in seinen Briefen eine Fülle und Lebendigkeit, die sie für den dem Verhältnis dieser beiden Männer wie der Lebensluft des Yorckschen Hauses in Klein-Oels Fernstehenden niemals haben können. Das zwang K. zu mannigfaltigen Interpolationen, in denen nicht Y., sondern eben sein Interpret zu Worte kommt, wenngleich K. ständig bestrebt ist, in seine Darlegungen die eigenen Worte Y.s aufzunehmen. Dann drängt sich die Frage auf, ob Y. alle diese Interpolationen und Interpretationen angenommen hätte, ob er nicht, wenn er selber zu Worte gekommen wäre, manches anders gesagt hätte. Das bezieht sich nicht nur auf Nuancen; es bezieht sich auf den Horizont, aus dem heraus, und auf das Ziel, auf das hin Y. gesprochen hätte.

Im Zentrum der Philosophie Y.s sieht K. — sicherlich mit Recht — den Gedanken von der „Bodenständigkeit des Lebens". Philosophieren, Erkennen überhaupt bedeutet nicht, daß ein dem Leben entzogenes, vom Leben sich abscheidendes, seinen Bezogenheiten, Bedürfnissen und Bewegtheiten entrücktes Ich auf „Gegebenheiten" hinsieht und sie mit dem kategorialen Apparat einer zeitlos-ungeschichtlichen, lebensfernen, d. h. mit dem Leben in keinem Zusammenhang stehenden Vernunft zu erfassen sucht. Vielmehr müssen alle geistigen Erscheinungen und Funktionen auf das Leben bezogen, aus dem Leben, aus dem „psychischen Kapital strukturierter Lebendigkeit" (Briefwechsel; hier abgekürzt Br. 223) begriffen und als Äußerungen dieses Lebens verstanden werden.

---

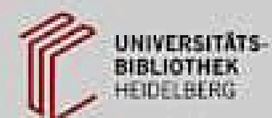
[1]) Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877—1897. Herausgegeben von Gräfin Sigrid von der Schulenburg. Halle 1923 = Philosophie und Geisteswissenschaften, Buchreihe, Bd. I.

[2]) Außer diesem Briefwechsel hat K. benutzt: Graf Paul Yorck von Wartenburg, Italienisches Tagebuch. Herausgegeben von Sigrid v. d. Schulenburg. Darmstadt 1927, und die für die Prüfung zu den höheren Verwaltungsämtern abgefaßte kleine Schrift Y.s Die Katharsis des Aristoteles und der Ödipus Coloneus des Sophokles. Berlin 1866.

Dieser Y. mit Dilthey gemeinsame Gedanke erfährt nun eine doppelte Radikalisierung. Leben ist nicht allein der „Strukturzusammenhang des Seelenlebens", auf den Dilthey in seinen „Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie" hinzielte; Leben ist primär g e s c h i c h t l i c h; „gerade so wie Natur bin ich Geschichte" (Br. 71). In der Besinnung auf sich selber findet das Leben sich in der Geschichte verwurzelt, entdeckt in sich Geschichte als „Empfindungsrealität" (vgl. Kaufmann; hier abgekürzt K. 46 ff.), spürt sich geschichtlichen Kräften „zugehörig", findet das ‚Vergangene' dank der Permanenz der geschichtlichen Kräfte „virtuell" in sich vor. Geschichte ist nicht etwas Vergangenes und Gewesenes, das auf uns wie ein Ballast lastet, uns determiniert und bedingt wie die äußere Natur, etwas, dem wir ausgeliefert sind, sie stellt sich nicht als ein Gegenstand dar: uns gegenüber, uns fremd, von uns abgehoben, wie wir im Abstand von ihr. Wir haben von ihr eine prinzipiell andere Erfahrung als von dem uns nicht zugehörigen ‚Gegenständlichen', es besteht eine „generische Differenz zwischen Ontischem und Historischem" (Br. 191).

Wir werden ihrer in der Selbstbesinnung inne als einer Kraft, in der unser Leben ruht, und an der es seinen Halt hat; sie ist unserem Wesen auf das innigste vertraut, da wir in ihr und aus ihr leben. Nur so lange führen wir ein volles, ungebrochenes Leben, als wir der geschichtlichen Kräfte, in denen wir stehen und die unsre Daseinsposition formen, in die wir hineingewachsen sind, und die wir uns nicht in freier Wahl ausgesucht haben, uns in der Selbstbesinnung versichern, sie uns innerlich aneignen und ihre echten Motive nach Abscheidung des Unlebendigen zur Geltung bringen. In der geschichtlichen Besinnung kommt das Leben zu sich selber, zu seinem eigenen Lebenssinn. — Geschichtliche Kräfte und Motive sind für Y. stets persönliche, von Personen ausgehend, auf Personen wirkend. „... ich glaube nun einmal ..., daß Menschen und nicht daß hand- und fußlose Ideen die Geschichte bewegen" (Br. 174). „Luther, Augustin, Paulus wirken auf mich gegenwärtig und körperlos" (Br. 192). Zwischen Leben und Leben gibt es einen intimen „Rapport", eine unmittelbare Verbindung und Verständigung (K. 50 ff.). Leben spricht auf Leben an, Leben empfindet jedes andere Leben als zugehörig und vertraut, als „brüderlich und verwandt in anderem, tieferen Sinne als die Bewohner von Busch und Feld" (Br. 133). Weil Leben jederzeit geschichtliches Leben ist, und weil Geschichte Äußerung, Entfaltung von Leben ist, haben wir zu allem Geschichtlichen und Lebendigen eine Vertrautheit der Beziehung, eine Intimität des Begreifens und Verstehens, wie wir sie dem Ontischen gegenüber in dieser Weise nicht besitzen. Wir sprechen den anderen Menschen als „Mitmenschen" an, weil wir ihn uns zugehörig wissen; wir stehen mit ihm in einem von geschichtlichen Kräften gebildeten und getragenen Lebenszusammenhang, in der Einheit eines geschichtlichen Lebens: in einem συνδεσμός. (Vgl. K. 66 Anm. 6.) Der Mensch ist für Y. primär kein Naturwesen, auch kein autonomes, ethisches Wesen im Sinne Kants (K. 78 ff.), vielmehr dadurch bestimmt, daß er einem geschichtlichen Zusammenhang angehört, aus diesem die Kräfte seiner Existenz zieht: er ist „Glied der geschichtlichen Lebensgemeinschaft" (K. 56).

Die zweite und entscheidende Radikalisierung erfährt der lebensphilosophische Gedanke in der Wendung zum christlichen συνδεσμός als dem eigentlichen und vollen, dem — wie es zuweilen heißt — konkreten Lebenszusammenhang in einem absoluten Sinne. An dieser Stelle beginnen die ernsten Differenzen zwischen Dilthey und Yorck, indem dieser den christlichen συνδεσμός nicht als paradigmatisches Beispiel einer der möglichen Entfaltungen einer allgemeinen und sich immer gleichbleibenden Menschennatur gedeutet wissen wollte (K. 58 und 71). Der Lebenszusam-

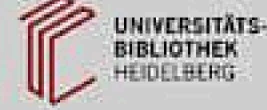




menhang im vollen und prägnanten Sinne ist durch Christus und sein Erlösungswerk gestiftet. Das Prinzip der Geschichte ist ein historisches Faktum, eben der Opfertod Christi, den die christliche Gemeinde sich in Virtualität zugeeignet und lebendig erhalten hat; „nur was der Kraft nach gegenwärtig, in der Gegenwart aufzeigbar ist, gehört zum Bereich der Geschichte" (Br. 167). In der Christengemeinde ist Christus als geschichtliche Lebens k r a f t, nicht als fertig abgeschlossene G e s t a l t lebendig (K. 54 f.). Diese Lebenskraft stiftet den echten und konkreten συνδεσμός der Gotteskindschaft, sie begründet als Prinzip alles geschichtliche Leben und schafft jene Lebensgemeinschaft, in der die Gläubigen in unbedingter Zugehörigkeit — dank der Teilhabe an dem alle Geschichte begründenden historischen Faktum — und Solidarität vor Gott stehen. Wahres geschichtliches Leben ist nach Y. von dem historischen Faktum Christus abkünftig; die menschliche Zugehörigkeit im vollen Sinne hat ihren Grund im virtuellen Gegenwärtigsein der Opfertat Christi; Christlichkeit und Geschichtlichkeit kommen zur Deckung (K. 58); nur in der christlichen Welt gibt es wahrhaft Geschichte.

Getreu der Yorckschen Idee von der Geschichtlichkeit alles Lebens und Tuns und auch des Philosophierens beginnt K. in seiner Darstellung damit, die geschichtlichen Kräfte, in denen Y.s Denken ruht, aufzuweisen. Die Provenienz des Yorckschen Denkens aus der „christlichen Geschichtsphilosophie" des späten Schelling und der Schellingianer — vor allem der dem Yorckschen Hause nahestehende Chr. J. Braniß findet ausdrückliche Erwähnung — und das Herauswachsen der Katharsis-Arbeit aus dieser Gedankenwelt, die Deutung der griechischen Tragödie vom Christentum her mit einer erst im Christentum erwachsenen und ausgebildeten Begrifflichkeit bildet das Thema der einleitenden Darlegungen. Auch späterhin ist K. bestrebt, die dargestellten Gedanken Y.s in die zugehörigen geschichtlichen Bewegungen einzugliedern. — Bei der Darstellung der zentralen Gedanken und Motive Y.s befolgt K. eine Anordnung, die umgekehrt ist zu der, in der wir hier das Wichtigste und Fundamentalste skizziert haben. K. beginnt mit der Darlegung der christlichen Motive, die er für die absolut dominierenden hält; diese Akzentverteilung ist von der Herausgeberin der Yorckschen Dokumente in Zweifel gezogen worden[1]). In dieser „positiven" oder „Realphilosophie" (K. 112 ff.) kommt die lutherisch-christliche Existenz Y.s zur Entfaltung. Da der christliche συνδεσμός der eigentliche voll-konkrete ist, da geschichtliches Leben in prägnantem Sinne nur möglich ist als von Gott gestiftet und von der hingebenden Tat Christi abkünftig, werden hier die Grundbegriffe Y.s entwickelt, und zwar, wie K. meint, innerhalb der christlichen Existenz in ihrem vollen und unverblaßten Sinn. Was Virtualität des Geschichtlichen ist — das „der Erscheinung nach Vergangene, der Kraft nach Aufbehaltene" (Br. 167), der Unterschied zwischen dem Geschichtlichen und dem „Antiquarischen", Geschichte als „Empfindungsrealität", die menschliche Zugehörigkeit im συνδεσμός, die „Kategorie der Humanität", in der Menschliches, Lebendiges, Geschichtliches erfahren und angesprochen wird, die solidarische Verbundenheit, die Verankerung des Lebens im Geschichtlichen als seinem Rückhalt — all das bestimmt K. an dem christlichen Leben, das nach Y. keinen paradigmatischen Fall des Lebens darstellen, sondern das e i g e n t l i c h e, wahre und volle Leben sein soll. An dem Befund des christlichen Lebens, an dem Geschichte erst ermöglichenden Christentum gewinnt Y. nach K. den Maßstab, an dem Leben und Geschichte gemessen werden, und der der kritischen Selbstbesinnung das Echte vom Unechten zu scheiden erlaubt. Von hier aus fällt das Licht zurück auf die Katharsis-Arbeit, die in der griechischen Tra-

[1]) In ihrer Besprechung des K.schen Buches: Dtsche. Literaturzeitung, Bd. LI (1929), pag. 1474 ff.





gödie die Tragik des heidnischen „gottlosen“ Menschen sah. Und ebenfalls von hier aus sieht Y. in dem geistigen Leben seiner Zeit den Abfall vom christlichen Lebensverband, die Zersetzung des συνδεσμός durch die Verselbständigung des Individuums, das sich auf sich selbst stellt und seinen Willen verabsolutiert. Das moderne Leben ist „bodenlos“, es hat seinen geschichtlichen Halt verloren. Mit dem Abfall von Gott zerfällt die christliche Lebensgemeinschaft; an die Stelle der Zugehörigkeit tritt die menschliche Gleichartigkeit, und aus dieser entspringen die Forderungen der franz. Revolution, gegen die Y. sich wendet. Der wissenschaftliche Rationalismus hat die konstruktive Kraft verloren, von der er in seiner Entstehung und Ausbildung getragen war; indem er, der selber aus dem Leben abkünftig ist und seinen ihm legitimerweise zugehörigen Bereich besitzt, über diese Grenzen hinausgeht und sich auf das Leben richtet, kehrt er sich wider das Leben und entlaugt es. Das Prinzip der Virtualität der Geschichte und die Auffassung von der Geschichte als permanenter, lebendiger Kraft führt dann zur Interpretation der Dogmen als Ausdruck lebendiger Motive und der „Dogmenkämpfe als Lebenskämpfe“ (K. 92), sowie in dem „Exkurs: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (K. 133 ff.) zur Interpretation der Kunst von den jeweils herrschenden Lebensmächten her; die dem Leben immanente Zerrissenheit und der Widerstreit seiner Kräfte und Impulse führt auf die Dialektik der Geschichte.

Der „positiven“ Philosophie läßt K. die „negative“ folgen (K. 112 ff.). Sie gründet in dem, was die „conditio sine qua non bewußten Lebens ist“, eine conditio, die zur vollen Konkretion der christlichen Existenz nicht zureicht. In der „negativen“ Philosophie wird von der Christlichkeit, d. h. von dem voll-konkreten συνδεσμός und der Geschichtlichkeit im prägnanten Sinne abgesehen; als ihre Grundlage bleibt der psychische Strukturzusammenhang: die artikulierte und differenzierte Einheit des Lebens, die den Gegenstand der Psychologie ausmacht. Diese a n a l y t i s c h e Psychologie wird zur Grundlage der Geschichtswissenschaft, die an ihr ihren Rückhalt haben muß, um wahre Wissenschaft zu sein. Aus unserer eigenen Lebendigkeit heraus haben wir bei der Verwandtschaft alles Lebendigen und Menschlichen und bei der durchgängigen Geltung der Gesetzlichkeiten, die den psychischen Strukturzusammenhang konstituieren, aus unseren eigenen Motivmöglichkeiten den Zugang auch zu solchem fremden Leben, mit dem wir nicht in realer Gemeinschaft und in verpflichtender Zugehörigkeit stehen. Wir vermögen es nachzuerleben, ohne es originär zu leben. Wir fügen uns in fremdes Leben ein; jedoch nur gedanklich und ohne daß unser eigener Daseinssinn eine reale, verpflichtende, d. h. unser Dasein selbst angreifende Änderung erfährt. Von hier aus wird geschichtliches Verstehen ermöglicht als eine Entäußerung und Erweiterung unser selbst, die fremdes Leben anzuerkennen und zu begreifen lehrt. Das Spezifische des Geschichtlichen im Gegensatz zum „Antiquarischen“ erhält in diesem Zusammenhang eine neue Prägnanz: geschichtliche Forschung eignet sich fremdes Dasein und fremde Seinspositionen im Nachvollzug an, sie nimmt Historisches als lebendig, nicht als fertige, abgeschlossene Sache, nicht als Gegenstand, nicht als etwas „an sich“. Als Illustration dieser Gedanken Y.s ordnet K. den Exkurs über „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, der sich auf das „Italienische Tagebuch“ stützt, hier ein.

Der letzte Teil des Buches gilt den Problemen der rationalen Erkenntnis (K. 165 ff.), die für Y. abgeleitet und sekundär ist. Es handelt sich hier um die Konstitution des „Ontischen“ aus den Bezogenheiten des Lebens zur Umwelt, darum, wie aus den „Umständen“ „Gegenstände“ werden. „Sein ist ein Derivat des Lebens, eine partikulare Lebensmanifestation“ (Br. 203). Das Hervorgehen dieses Derivats aus dem Ganzen des Lebens, aus dem Strukturzusammenhang seiner Funktionen





bildet das Thema dieser Erörterungen. Weil das Leben stets umgeben ist von ihm nicht Zugehörigem, dessen es sich nur bedient, und mit dem es hantiert, kann es zu dieser Sachenwelt in Distanz treten, sie so aus seinem Verband entlassen; dann findet es sich gegenüber eine Vielheit von Vereinzeltem im Neben- und Nacheinander. Der Wille zur Herrschaft über die Natur führt dann dazu, diesem Vereinzelten und Isolierten in der rationalen Theorie einen neuen Zusammenhang konstruktiv zu substruieren, dessen „regulative Faktoren" dem primär erfahrenen Lebenszusammenhang entnommen sind. Bei dieser Einordnung der rationalen Erkenntnis werden ihre Grenzen sichtbar: das Leben selber, der ursprünglich erfahrene Strukturzusammenhang bedarf der konstruktiven Synthese nicht, weil er selber Zusammenhang ist, Urform aller Zusammenhänge und Quelle aller Zusammenhangsbildung; es ist widersinnig, auf ihn die Synthese auszudehnen, die aus seinem Fonds ihre synthetische Kraft und die Mittel der Konstruktion schöpft. Der konstruktive Rationalismus ist getragen von dem Willen zur Herrschaft über die Natur, der die Gegebenheiten der Umwelt zerfällen muß, um sie beliebig synthetisieren zu können. Die Entwicklung der rationalen Erkenntnis wird als ein historischer Prozeß — in dem besonderen Sinne, den Y. damit verbindet — verstanden, so z. B. die Entwicklung vom griechischen kontemplativen zum modernen konstruktiven Rationalismus (K. 199 ff. und 229 ff.). Wo der Halt an den geschichtlichen Kräften, von denen die moderne Wissenschaft getragen war, verloren geht, wo der „Willensdynamismus" erschlafft, verfällt die Wissenschaft, endet sie in „allgemeinem Probabilismus", „verliert das Erkennen sein Existentialrecht" (Br. 128; K. 178 ff.).

Die Philosophie Y.s tritt mit dem Anspruch unbedingter existentieller Verpflichtung auf. Dieser Anspruch ist bei der Akzentuierung, die K. den christlichen Motiven bei Y. gibt, um so eindeutiger, und K. hat ihn wohl gesehen. „Der Philosophie geht es um eine Lehre vom ‚richtigen' Leben, von der ursprünglichen, innerlich notwendigen R i c h t u n g des Lebens; sie ist keine unverbindliche, im Objektiven verharrende Erkenntnis ..." (K. 160). Wenn K. trotzdem, wie er an mehreren Stellen tut, die Möglichkeit einer a n d e r e n Daseinsposition und des Halts an einem a n d e r e n Boden auch nur offen läßt, dann mußte er den Yorckschen Verbindlichkeitsanspruch durch Hinweis auf andere und anders fundierte Lebenshaltungen relativieren, und diese Lebenshaltungen gegenüber der Deutung Y.s als Vorstufe zum Christentum (bei der griechischen Antike) oder als Abfall von ihm als dem wahren und echten Leben (bei der von der Aufklärung her bestimmten modernen Lebenshaltung) rechtfertigen und legitimieren. Gab er einmal die Möglichkeit zu, daß der geschichtliche Weltbegriff Y.s als allzu eng befunden werden könne (K. 75), dann mußte er das Recht anderer Daseinspositionen mindestens diskutieren, mußte angeben, w e l c h e anderen gegenüber der Yorckschen behauptet werden können und worin ihr Recht ruht. Er mußte ihre Deutung als Verfall in Frage stellen und dieser Deutung gegenüber die Möglichkeiten anderer Interpretation mindestens andeuten. K. ist darauf nicht eingegangen; er hat Y. viel zu sehr als Phänomen genommen, mehr als es die zentralen Intentionen des Yorckschen Denkens zulassen. Er hat Y. nur d a r g e s t e l l t, er hat ihn nicht zur D e b a t t e g e s t e l l t.

Die geschichtlichen Bewegungen, die die Motive des Yorckschen Denkens enthalten, werden von K. zum Hintergrund der in seinem Buche dargestellten Lehren Y.s gemacht, er stellt ihn auch in die philosophische Debatte seiner Zeit hinein und zeigt, inwiefern Y. in manchem Betracht spätere Ergebnisse der Forschung vorausgesehen und vorweggenommen hat, z. B. in den Bemerkungen über das räumliche Sehen und das Auge als Tastorgan (K. 142 ff.). Darüber hinaus scheinen mir die Yorckschen Lehren auch für die a k t u e l l e philosophische Problematik eine Be-

deutung zu besitzen, über die K. sich leider nicht geäußert hat. Abgesehen von der Aufnahme der Yorckschen Gedanken durch Heidegger[1]) scheint mir diese Bedeutung in dem neuen Bewußtseinsbegriff zu liegen, den Y. geprägt und in seinen historischen Bemerkungen bewährt hat, obwohl man gerade in letzterer Beziehung auf die Aufschlüsse warten muß, die die weiteren Veröffentlichungen aus seinem Nachlaß bringen werden. Der neue „historische" Bewußtseinsbegriff geht über das bisher in der Forschung seit Descartes Erreichte insofern hinaus, als er als weiteres konstitutives Moment des Bewußtseins das Stehen in einer Daseinsposition findet, die ihrerseits nicht zur freien Wahl steht. Der Mensch weiß sich in Selbstauslegung jeweils in einer als so und so verstandenen Welt, er weiß sich unter einer ihm überlegenen Gewalt, die er entsprechend „seiner" Welt und seinem Selbstverständnis begreift. Von dieser Position seines Daseins, deren er in der Selbstbesinnung sich versichern kann, wird seiner Erkenntnis ihre Thematik vorgegeben, die also keine ewige, weil nicht „frei schwebende" ist, sondern die stets auf die Existenzposition zurückweist, von der aus sie Thematik, d. h. Problematik ist. Mit diesem neuen Begriff vom Bewußtsein, der zugleich eine neue Bestimmung des Menschen im Sinne einer philosophischen Anthropologie ist, wird über den uns von unserer philosophischen Tradition überkommenen Bewußtseinsbegriff hinausgegangen, auch und gerade über den Brentanoschen, und damit ist in der für die neuzeitliche Philosophie seit Descartes zentralen Problematik des Bewußtseins eine neue und wichtige Etappe erreicht. Der „historische" Bewußtseinsbegriff scheint mir für die philosophische Problematik unserer Tage von ebenso großer Bedeutung zu sein, wie er als Leitfaden aller historischen und philosophiehistorischen Forschungen fungieren muß, deren Relevanz für die sachliche Problematik gerade er begründet.

Berlin-Halensee. A. Gurwitsch.

Joseph Froebes: Lehrbuch der experimentellen Psychologie, Bd. II. 3. Auflage. Herder, Freiburg 1929.

Der II. Band des umfassenden Werkes von Froebes (die zweite Auflage dieses Bandes ist in der Ztschr. f. Ästhetik Bd. 20 besprochen worden), behandelt „vor allem die höheren Geistesfähigkeiten, das Verstandesleben im engeren Sinn, die Gemütsbewegungen, das Willensleben nebst den wichtigsten Tatsachen über die Entwicklung des Geistes im Individuum wie in der Menschheit, endlich die pathologischen Zustände . . ., soweit ihre Darstellung zum tieferen Verständnis der Seelentätigkeiten förderlich erscheint". Dieser Band kann sich nur in viel geringerem Maße auf Ergebnisse der experimentellen Psychologie stützen als der I. Band, denn die hier behandelten Gebiete sind (mit wenigen Ausnahmen) noch wenig durchforscht.

Im Rahmen dieser Zeitschrift interessiert besonders Abschnitt VIII Kapitel III: „Die ästhetischen Gefühle" (die Psychologie der Ästhetik). Wie schon die Überschrift besagt, treibt Froebes hier Ästhetik vom Standpunkt des Psychologen, d. h. er interessiert sich hauptsächlich für die Vorgänge, die im Beschauer ablaufen bei der ästhetischen Betrachtung. Wir folgen seiner Darstellung:

§ 1. Der ästhetische Gegenstand und das ästhetische Verhalten. Es stehen sich eine objektivistische und eine subjektivistische Meinung in bezug auf den ästhetischen Gegenstand gegenüber. Für die objektivistische verweist F. auf die Literatur, er selbst vertritt die subjektivistische These in bezug auf die Schönheit: „für die Schön-

[1]) M. Heidegger, Sein und Zeit § 77.

heit aber gelingt es nur zu beweisen, daß der Sprachgebrauch die Schönheit nur dem Objekt beilegt, und daß diese alle normalen Menschen gleich anmutet. Das gilt aber ebenso von anderen relativen Eigenschaften, von der Giftigkeit oder Heilsamkeit eines Mittels". — § 2. Die ästhetischen Elementargegenstände. Im Sinne der Assoziationspsychologie will Froebes, „um eine Übersicht über die große Menge der schönen Objekte zu gewinnen ..., den Träger der Schönheit in seine Teile zerlegen, bis die Zerlegung die ästhetische Wirkung vernichtet". — 1. Die einfachen Empfindungen. Von den für das ästhetische Gefühl wichtigen Empfindungen wird besonders Gesicht und Gehör als Grundlage für das Kunst- und Naturschöne betont, für letzteres werden auch noch die niederen Sinne hinzugezogen. — 2. Die schöne Form. Als objektive Eigenschaften des Schönen werden z. B. wohlgefällige Linienverhältnisse: Gleichheit (wie beim Quadrat), Verhältnis des goldenen Schnittes oder Symmetrie in bezug auf die vertikale Achse bezeichnet. — 3. Das Normgemäße. „Eine Birke ist schön, wenn sie dem Begriff der Birke möglichst entspricht, wenn sie leicht und zart nach oben strebt, eine Eiche dagegen, wenn sie einen gedrungenen Bau hat." Durch Beobachtungen von Treu ist festgestellt, „daß die Annäherung des Gesichtstypus an den Mittelwert des Rassentypus als schön empfunden wird". — 4. Der Stimmungsgehalt des Schönen. Nach Müller-Freienfels werden 2 Typen unterschieden: der Mitspieler und der bloße Zuschauer. — Die im Kunstwerk geweckten Gefühle unterscheiden sich von den Ernstgefühlen „nur im Wissen und Handeln". „Der Gedanke an die Umgebung ist mindestens als Randvorstellung vorhanden." — Die Rolle der Einfühlung für den Stimmungsgehalt wird von vielen betont als das wesentlichste Moment des ästhetischen Genießens. Andere stellen die intellektuellen Funktionen als entscheidend dar, z. B. beim Roman. — 5. Die Wirkung der Assoziation wird besonders von Fechner als für den Kunstgenuß bedeutend genannt, der für die Schönheit der Orange den „Gedanken an das schöne Italien mit seiner Romantik, der sich assoziativ anschließt," heranzieht. — § 3. Der ästhetische Gesamtzustand. — 1 a) Die Verschiedenheit des ästhetischen Verhaltens. Der Streit zwischen Formästhetik und Gehaltsästhetik „schlichtet sich psychologisch am besten dadurch, daß man typische Verschiedenheiten im ästhetischen Genießen anerkennt". — b) Külpe und Dessoir stellten die Entwicklung des ästhetischen Eindrucks für Bilder und Gedichte fest. Sie fanden eine ähnliche Stufenfolge wie Meumann (c) in der Entwicklungsreihe des Kunsturteils. — § 4. Die Arten des Ästhetischen. — Es wird über das Schöne, das Erhabene (Dessoir), das Tragische und die komische Lust und das Lachen gehandelt. — § 5. Das künstlerische Schaffen und sein Werk. — 1. Das künstlerische Schaffen. Es wird Vorbereitung, Inspiration und Ausführung unterschieden. Für die Ausführung werden als Beispiele Berichte von Künstlern über ihre eigenen einschlägigen Erlebnisse angegeben. — 2. Das Kunstwerk. Einteilung der Künste nach Dessoir in „bildende oder Raumkünste und musische oder Zeitkünste". Dazu die Querteilung in „Kunst der Nachahmung und die freie Kunst". — § 6. Der Genuß an Poesie und Musik. — 1. Die ästhetische Wirkung der Poesie. Es wird besonders der Anteil von visuellen Bildern an der ästhetischen Wirkung diskutiert und auf die Bedeutung der Musikalität der Sprache und der Art des Aufbaus hingewiesen. — 2. Die ästhetische Wirkung in der Musik. „Was man an der Musik von jeher suchte, war das reiche, starke und schön geordnete Gefühlsleben. Diese Eigenschaft macht, daß ein Musikstück in ganz anderem Sinn als jedes andere Kunstwerk in die Seele greift, ein Gewebe von Gefühlen zaubert, das an Reichhaltigkeit, Energie und überraschenden Gegensätzen sonst nicht seinesgleichen hat, ein Idealbild eines tiefen Innenlebens im Hörer schafft". —

Wie schon aus der obigen Darstellung hervorgeht, ist das Buch von Froebes nicht eigentlich ein Lehrbuch, sondern ein Nachschlagewerk. Als solches ist es besonders dem Experimentalpsychologen unentbehrlich. Die umfassenden Literaturangaben machen das Buch auch zu einem ausgezeichneten Hilfsmittel für die Forscher, die auf einem anderen Standpunkt stehen als der Verfasser.

Berlin. Susanne Liebmann.

Hans Rolf Sprengel: Naturanschauung und malerisches Empfinden bei Wilhelm Heinse. Diesterweg Frankfurt a. M. 1930, 70 S. (Deutsche Forschungen, H. 24.)

Das Ziel dieser Untersuchung ist, zu zeigen, wie bei Heinse sich Naturgefühl und Kunstbetrachtung gegenseitig bedingen. Im ersten Abschnitt wird seine Naturanschauung entwickelt. Es wird nachgewiesen, wie sie sich im Gegensatz zu der lebensfremden Anakreontik, deren Kreis Heinse anfangs angehörte, aus der unmittelbaren lebendigen Berührung mit der Natur herausbildete, wie die Begegnung mit dem jungen Goethe ihm das Erlebnis des bedeutenden Charakters vermittelte und die Bekanntschaft mit den Gemälden von Rubens ihn in der Malerei die seinem Natur- und Lebensgefühl entsprechende Ausdrucksform erkennen ließ, und wie er in Italien die antike Plastik in einem von der Auffassung Winckelmanns ganz verschiedenen Sinn erlebte. An einer Reihe von Naturschilderungen erläutert der Verfasser dann mit lebendiger Einfühlung die charakteristischen Züge in Heinses Naturgefühl, die impressionistische Sehart, den Blick für feinste Schattierungen, vor allem für die Farben der italienischen Landschaft, andererseits die Vermenschlichung der Natur, das Gefühl für die dämonische Gewaltsamkeit der Gebirgslandschaft, schließlich die scharfe Beobachtung des individuellen Charakters in der Menschenschilderung. Freilich wirken die Vergleiche mit andern Dichtern von Homer bis Liliencron dabei nicht immer sehr erhellend, auch sähe man gern Heinses Naturanschauung, die so in ihre einzelnen Elemente zerlegt wird, noch einmal zusammenfassend charakterisiert und die eigentümliche Vereinigung von impressionistischer Wirklichkeitsnähe und symbolisierender Wirklichkeitsdeutung, wie sie sich vor allem in der großartigen Schilderung des Rheinfalls offenbart, beleuchtet.

Der zweite Abschnitt behandelt dann die Gemäldebeschreibungen aus Italien. Der Verfasser verzichtet dabei auf eine Darstellung der Kunstanschauung Heinses, indem er auf eine darüber bereits vorliegende Arbeit verweist, der er nur in bezug auf Heinses Stellung zur Plastik eine abweichende Auffassung entgegenstellt. Heinses gesamte Kunstbetrachtung, Plastik wie Malerei, ist durch zwei entscheidende Elemente seiner Naturanschauung bestimmt: die unmittelbare Verbundenheit mit der Wirklichkeit und den Sinn für das Individuelle, Charakteristische. Sein ganzes Kunstempfinden ist malerischer Art, und er betrachtet deshalb die Plastik ebenfalls malerisch. An den Schilderungen des Laokoon und Apollo wird überzeugend dargelegt, wie bewegt und geradezu farbig und wie individuell Heinse diese Gestalten empfindet, obwohl die Abgrenzung gegen die klassische Ästhetik dabei nicht durchaus gelungen erscheint. Auch Winckelmann sieht in der Laokoongruppe Bewegung und seelischen Ausdruck; Heinse brauchte nicht erst, wie der Verfasser meint, in die „starre Pose“ der griechischen Statuen Leben und Bewegung „hineinzusehen“. Ein Unterschied ist allerdings da, aber er hätte schärfer herausgearbeitet werden müssen.

Am hellsten wird dann Heinses Kunstempfinden in seinen Schilderungen der italienischen Malerei beleuchtet. Er forderte von der Malerei vor allem Naturnähe, und

er suchte in jedem Kunstwerk die Seele des Künstlers zu erforschen. Als das wesentlichste Ausdrucksmittel der Malerei galt ihm die Farbe, jedoch nicht losgelöst von dem körperlichen Gegenstand. Es wird dann gezeigt, wie für ihn die Maler mit starker, sinnenhafter Wirklichkeitserfassung, die Maler, die am stärksten durch die Farbe sprechen, von größter Bedeutung waren, Giulio Romano, Paolo Veronese, Carracci und vor allem, als der Maler schlechthin: Tizian. In seiner Auffassung Raffaels, in dem er die Verkörperung der Harmonie zwischen Gehalt und Form verehrt, wird eine interessante Verschiebung festgestellt: er sieht Raffaels Gestalten tizianisch, er gibt seinen Gemälden eine Farbigkeit und Sinnlichkeit, die er in Tizians Welt erlebt hatte. Michelangelo fügt sich nach der Meinung des Verfassers in Heinses malerisches Weltbild nicht ein, er konnte ihn nicht verstehen, aber er ahnte seine Größe und setzte ihn daher doch in die Reihe der großen Maler ein.

Zur Landschaftsmalerei hatte Heinse, wie seine eigenen Naturschilderungen beweisen, ein besonders lebendiges Verhältnis. Hier waren es wieder Tizian und dann Claude Lorrain, die er bewunderte. Und in der Beschreibung von Landschaftsdarstellungen erkennt der Verfasser den modernen Zug Heinses, der ihn als einen Vorahner des Impressionismus im 19. Jahrhundert erscheinen läßt.

Die Darstellung, der man im Ganzen etwas mehr Klarheit und begriffliche Schärfe wünschen würde, vermittelt vor allem durch feinfühlende Einzelinterpretation einen lebendigen Eindruck von der Eigenart der Heinseschen Natur- und Kunstanschauung.

Lübeck. Meta Corssen.

Martin Greiner: Das frühromantische Naturgefühl in der Lyrik von Tieck und Novalis. (Von Deutscher Poeterey, Forschungen und Darstellungen aus dem Gesamtgebiete der deutschen Philologie, hrsg. von H. A. Korff, Hans Naumann, Friedrich Naumann, Karl Vietor.) J. J. Weber, Leipzig 1930.

Sich mit der Lyrik Ludwig Tiecks zu beschäftigen — denn Novalis bleibt doch im vorliegenden Falle nur gebetener Gast —, ist eine Aufgabe, die nicht aus sich selbst reizen kann. So steht auch hier die Analyse Tieckscher Gedichte in höherem Dienste. Das frühromantische Naturgefühl wird von dem Hintergrunde des Goetheschen abgehoben, wobei Naturgefühl als die wichtigste Ausprägung des Lebensgefühls überhaupt verstanden wird. Also: Frühromantik und Goethe. Die Aufgabe bedarf keiner Entschuldigung mehr. Prüfen wir in Kürze die drei Beschränkungen, die der Verfasser dem so formulierten Thema auferlegt, so werden wir gern zugeben, daß sich in der Stellung zur Natur die Gesamthaltung eines Menschen oder einer Epoche im wesentlichen offenbart. Ich und Natur — es gibt kein Teilgebiet der menschlichen Beziehungen, das umfassender den vorhandenen Spannungsbereich ausdrückte. Daß hier die Lyrik als Erkenntnisgrundlage gewählt wird, ist ohne Erörterung zu billigen. Aber das frühromantische Naturgefühl so gut wie ausschließlich durch Tieck vertreten zu lassen und es dann von hier aus „von vornherein zu erweitern"? Der Verfasser mag das Mißliche dieser Methode erkannt haben, als er Novalis mit in den Titel hineinnahm. Eine eingehendere Untersuchung könnte zeigen, daß gerade die Einbeziehung Hardenbergs das frühreife Naturgefühl nicht unwesentlich anders abgezeichnet hätte. Wir können hier nur im Vorübergehen auf solche Punkte hinweisen. Es gilt bei der Betrachtung des Buches festzuhalten, daß

es besonders in den Ausführungen des 2. Teiles, und nicht zum Vorteil des romantischen Faktors, vorwiegend die Pole Tieck und Goethe kontrastiert.

Die Darstellung des sehr gewandt geschriebenen, philosophisch gründlich unterbauten Buches, das sich nur dem romantischen Reiz des Hin- und Herwendens der Gedanken öfter gar zu willig überläßt, bewegt sich in folgenden Bahnen: Als Höhepunkt und Zusammenfassung des vorromantischen Naturgefühls wird Goethes pantheistische oder — mit dem um Darstellung der Naturverbundenheit bemühten Ausdrucke des Verf. — panische Haltung umrissen. Die letzte Identität von Natur und Ich, in der Wirklichkeit nur als polare Spannung empfunden, ist die Grundlage des Goetheschen Naturgefühls. Ausdrucksgestaltung dieser tief empfundenen Verbindung von Ich und Natur ist der Mythos, der beide Faktoren in lebendiger Durchdringung zeigt. Im Goetheschen Naturmythos liegt aber bereits eine antimythische Tendenz beschlossen, die formende, die, als Begriff des angeschauten Gesetzes, beschränkt und im Symbol der Ichhaftigkeit der Natur zugleich die Lebenseinheit zwischen Natur und Ich darstellt (eine Tendenz, die, wie verhüllt sie erscheinen mag, m. E. zum Wesen des Mythos als einer Aufeinanderbeziehung der Pole überhaupt gehört; ihre Bezeichnung als einer antimythischen unterbliebe daher besser). Auf solcher deutlichen Erkenntnis der gesetzlichen Übereinstimmung von Natürlichem und Geistig-Menschlichem beruht die Goethesche Kernvorstellung von der lebendigen Individualität, das Gegenteil also eines Bekenntnisses zu den Sonderheiten eines empirisch fragwürdigen Subjekts.

Die anschließende Untersuchung der Grundlagen des frühromantischen Naturgefühls führt den Verfasser zu folgenden Ergebnissen: Für Goethe war die Natur der Urgrund aller Erlebnisse, für die Frühromantik die durch Goethe geoffenbarte Natur in der Literatur. Nicht der Durchstoß zur Natur, wie den Stürmern und Drängern, sondern die Problematik der vorgefundenen Bildung wurde diesen Romantikern zum Erlebnis und zur Erschütterung. So geht auch ihr Naturgefühl aus einem Ringen mit dem überlieferten, im wesentlichen also mit dem Goetheschen, hervor; Ringen mit seinem Stoff, seinem Stil, seinem Gehalt. Bedeutete der Sturm und Drang die Gewinnung des Natürlichen im Kampf mit kulturellen, d. h. geistigen Formen, so richtet sich jetzt, da die Natur im Bewußtseinszenit steht, die Kritik gegen diese selbst. Das geistig-sinnliche, das menschliche Prinzip wird der Natur aufgezwungen. „Die Sinnfälligkeit der Natur ist die Freude des Romantikers, ihre Gegenständlichkeit seine Enttäuschung.“ „Nicht mehr die Dinge selbst, sondern die Erscheinungen von den Dingen sind der Gegenstand der frühromantischen Poesie.“ „Damit entrückt er sich den organischen Naturformen immer mehr und kann schließlich auf nichts anderes zurückgreifen als auf die reinen Sinnqualitäten, vor allem auf Farben und Töne.“ Auch der mythische Stil wird in dieser Richtung weitergebildet, an die Stelle der Naturgebundenheit tritt die romantische Phantasie; aus dem Mythos wird das Märchen. War endlich der Gehalt des panischen Naturgefühls durch die formende Individualität bezeichnet, so gewinnt jetzt, da die Übereinstimmung zwischen Ich und Natur nicht mehr erfahren, ja als ungeheuerlicher Aberwitz bezeichnet wird, die Fülle der Natur die Oberhand. Aus Formung wird grenzenlose Hingabe. Daß aber aus dieser Haltung die große kritische Leistung der Frühromantiker entspringt, die „kritisieren, indem sie charakterisieren“, betont der Verfasser mit Recht. Der unaufhebbare romantische Zwiespalt wird hier schon mehrfach klar: Die Natur wird als das ganz andere empfunden, dem der Mensch als „dem Leben“ doch zuzustreben hat; so steht denn neben brutaler Vergewaltigung der Dinge jene äußerste Hingegebenheit. Die Poesie hat für den Romantiker eben die lebenswichtige Aufgabe, durch schöpferisches Wirken

wie durch bedingungslose Offenheit für Eindrücke die Verbindung mit der Natur, die eben das Leben selbst darstellt, zu sichern. Die philosophische Sättigung dieser ganzen Haltung ist deutlich; ebenso aber, daß hier „der verirrte Geist sich aus der Abstraktion ins Leben nicht wieder zurückfindet" und „mit artistischer Virtuosität eine Existenz vortäuscht". Der Frühromantiker erwartet also dauernd letzte Aufschlüsse von der Natur, läßt sie, ein schlechter Untersuchungsrichter, nicht unbefangen reden. So wächst die Dichtung über die Natur hinaus, und ihr Organ, die Sprache, führt schließlich ein geradezu schmarotzendes Eigenleben. Bei dieser Gelegenheit gedenkt der Verfasser mit Recht der im letzten weit abseitigen Stellung Hölderlins — die sich freilich, theoretisch wenigstens (etwa im „Grund zum Empedokles") gerade in Hinsicht der aus sich selbst waltenden Sprache der Frühromantik zu nähern scheint. Scheiterten so die Romantiker wiederum in einem wichtigen Falle, dem der Sprache als Dichtungsgestalt, so wirkten sie doch auch hier als Befreier künftiger Generationen: Sie deuteten hin auf die Unabhängigkeit der dichterischen Sprache von logischen Kategorien.

Soweit die historisch-psychologische Grundlegung des Themas, der, von einigen terminologischen Unklarheiten und Umständlichkeiten abgesehen — zu ihrer Behebung würde etwa die Kenntnisnahme gewisser Formulierungen von Pongs (Das Bild in der Dichtung) beitragen — im wesentlichen zugestimmt werden kann. Über den hierauf gegründeten zweiten Teil, eine Beschreibung der Gestalt des frühromantischen Naturgefühls in Verbindung mit der Analyse Tieckscher Gedichte, kann kürzer berichtet werden. Neue Stoffgebiete werden von den Frühromantikern nicht gewonnen. Bedeutsam ist ein stellenweise verstärktes Eindringen in die Naturgegenstände, vor allem durch Hinwendung der Sicht ins Kosmische. So wird die Landschaft, bei bezeichnender Leere des gegenständlichen Vordergrundes, vertieft; doch ergibt sich selten eine einheitliche Wirkung, da es zumeist bei einer Summierung der einzelnen Naturelemente bleibt. Daß das frühromantische Verhältnis zur Natur seinen Schwerpunkt im Menschlichen hat, wurde schon klar; hier wäre hervorzuheben gewesen, daß Hardenberg nicht in dem Maße und vor allem nicht mit der aufdringlichen Rationalität wie Tieck die Natur zu einem bloßen Mittel, menschliche Affekte zu veranschaulichen, herabwürdigt. Drei Komponenten sucht der Verfasser im frühromantischen Gedicht festzustellen: den unmittelbaren Natureindruck, die Verwandlung der Natur in Seelenzustände, eine Täuschung, die sehr oft in Enttäuschung endet. Diesen „Wahngedichten", die in der Sphäre des Geistes liegen, werden die wertvolleren Gedichte des Rausches gegenübergestellt, in denen der ganze Mensch aufflammt. Werden aber für die letzten Novalis „Hymnen an die Nacht" beispielhaft gemacht, so müssen wir uns wieder überzeugen, wie verschieden nach Intensität wie in Einzelzügen die Dichtercharaktere der Frühromantik sind. Bei Hardenberg ist der Sieg über das begrenzte Ich errungen, während Tieck, weit im Vorhofe, an den Schranken der Natur herumlaboriert und hier, wesentlich nur in der Form anders als die Brüder Schlegel, einen hinreichend wärmelosen Intellekt in Wirkung setzt. Daß die Reflexion, in der Absicht, das Erlebnis zu verstärken, bis zur Ironie hinauf die dichterische Haltung bewußt macht und damit entscheidend stört, gehört ja zu den markantesten Zeichen des romantischen Gedichts.

Nahezu selbstverständlich ist, daß Schöpfungen dieser Art unfähig sind, eine gemäße Form hervorzubringen. „Aus Mangel an originalem Inhalt sind sie die geschickten Architekten und Dekorateure des Naturgefühls", sagt der Verfasser. Die Stimmung, die Quelle jeder lyrischen Dichtung, bleibt mehr Absicht als Tatsache. So ist „die frühromantische Formbereicherung nichts als das sichtbare Zeichen des Zerfalls der künstlerischen Gestalt." „Sprachliche Profanation und in-

dividuelle Willkür sind die Ergebnisse dieser Ausdrucksform." Das Verhältnis des Dichters zur Form ist dabei „unverpflichtet und hemmungslos"; er trägt, aus einer bindenden Gemeinschaft gelöst, „alle Sonderlichkeit der eigenen Gestalt in sein Werk hinein, auch wenn die Natur der widerstrebende Gegenstand seiner Dichtung ist". Bei dieser willkürlichen und wiederum allem Eindrängenden offenen Haltung muß das Ergebnis romantischer Formung das Fragment sein, das „Notwendig-nie-Vollendete".

Das letzte Wesen des frühromantischen Naturgefühls kann wie das des panischen im Erlebnis einer der Welt immanenten Göttlichkeit gesehen werden. Aber nicht von einer Seligkeit des Besitzes ist hier die Rede, sondern die Verwirklichung Gottes „wächst" — in unendlicher Progression — „mit der universellen Einsicht in den Weltzusammenhang".

Die Frage nach der Wirkung des frühromantischen Naturgefühls, die sich der Verfasser zum Schluß stellt, beantwortet er dahin: „Die Frühromantik, bestrebt, das Naturgefühl zu sublimieren, popularisierte es; sie entwickelte eine Problematik des Naturerlebens, und damit hat sie absichts- und ahnungslos der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts den Zugang zu dem Phänomen Naturgefühl eröffnet", ein Urteil, das in gewissem Maße auch für unsere Zeit noch gilt. Für den Romantiker aber ergibt sich als Zuflucht aus den instinktiv gefühlten Unzulänglichkeiten immer wieder die Resignation, die „die einzelnen Akte frühromantischen Naturgefühls als ständigen Wechsel zwischen Überspannung und Entspannung erscheinen läßt, weit entfernt darin von dem festigenden Lebensprinzip des panischen Bescheidens im Wirklichen". In einem Anhang verdeutlicht der Verfasser an der Hand dreier Tieckscher Gedichte gewisse Einzelheiten seiner grundsätzlichen Ausführungen.

Die Bedeutung, die diese 120seitige Abhandlung über viele ähnliche hinaushebt, liegt darin, daß sie das Beziehungsvolle ihrer Gegenstände erkannt und durchscheinend gemacht hat. Eine Fülle fruchtbarer Aufschlüsse ergibt sich aus der Verbindung der romantischen Naturanschauung mit der zeitlich vorhergehenden, eine Verbindung, die aber nicht konstruktiv vorherbestimmt, sondern mit großem Feingefühl historisch entwickelt wird. Andererseits wird erst dadurch der Begriff des Naturgefühls zu einer lebendigen Vorstellung, daß dieses psychologisch erfaßt und geklärt, mit anderen Worten als bedeutsamster Ausdruck des gesamten Lebensgefühls gewürdigt wird. Daß wir Tragik und Leistung der Romantik, daß wir die Notwendigkeit ihrer Gestalt noch besser verstehen, dazu verhilft uns eine solche Frucht organischer Literaturbetrachtung.

Berlin. Felix Scholz.

Hans Rupprich: Wilibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien. Mit 14 Tafeln. Schroll, Wien 1930. 137 S.

„Nicht insofern der Mensch etwas zurückläßt, sondern insofern er wirkt und genießt und andere zu wirken und zu genießen anregt, bleibt er von Bedeutung": Diese Worte Goethes gelten in vollem Maße von Wilibald Pirckheimer. Was aber wissen wir bis heute von dem Manne, den Kaiser Maximilian als den „gelertisten doctor, der im reich ist", anerkannte, dem Dürer 1506 aus Venedig schrieb, daß er „kein anderen Freund auf Erden" habe denn ihn, der bei Lebzeiten diesseits wie jenseits der Alpen als Humanist gefeiert wurde, der darüber noch hinaus als Mensch und Persönlichkeit von nicht mehr faßbarem, kaum zu erschließendem, gerade noch





zu ahnendem Umrisse von größter symptomatischer Bedeutung für deutsche Renaissancekultur gewesen?

Zur Erforschung von Pirckheimers Leben bringt Rupprich ein, wenn schon nicht umfangreiches, so doch für die Wesenserfassung schätzbares neues Material — ein Notizbuch aus seiner siebenjährigen Studienzeit in Italien. Sieben Jahre lang an den Universitäten zu Padua und Pavia, in Venedig, Mailand und Rom — fast nur in italienischen hohen und höchsten Kreisen verkehrend! Glanzvolle Namen weist sein Freundeskreis auf, etwa Galeazzo Visconti, Galeazzo de San Severino, den Gönner Leonardos, den Fürsten Francesco Pico della Mirandola, den Neffen des großen Philosophen, anderer zu geschweigen. Durch Pico muß er mit der Ideenwelt Savonarolas wie des Florentiner Platonismus bekannt geworden sein, der Freundeskreis aus Pavia-Mailand war zugleich auch der Kreis um Leonardo. In diesen Kreis führen, wie es scheint, auch die italienischen Gedichte des Notizbuches. Es ist anzunehmen, daß durch Pirckheimers Vermittlung Polizian auf Dürer einwirkte. Vgl. S. 80 Anm. 26 und S. 122 Anm., ferner E. Panofsky, Dürer und die Antike (1922): 4 ff. Es wäre dringend zu wünschen, daß sich ein Romanist mit den italienischen Gedichten des Notizbuches, die bemerkenswerte Lesarten bieten, beschäftigte, vielleicht ließe sich noch Genaueres über ihre Herkunft feststellen. Zu ergänzen wäre noch: Das Sonett Rupprich S. 120 „Quando nascesti, Amor? — Quando la terra" ist wieder abgedruckt von Mario Menghini in Le rime di Serafino de' Criminelli dall' Aquila I (Bologna 1894): 221, wird aber dem Aquilano abgesprochen. Ferner sind in dessen Opere (Firenze 1516) folgende Strambotti gedruckt: Rupprich S. 123 „Crudo Charonte uolgeme il tuo legno" auf Blatt 150 a; S. 123: „Se drento porto una fornace ardente" auf 125 a; S. 124: „Doglia mia acerba e uoi sospiri ardenti" auf 128 b und 175 b; „Morte? che uoi, te bramo? eccomi apreso" auf 131 a; „O Morte? o la, soccorri? ecco che arriuo?" auf 130 b und 184 b; „Sel zapator el giorno se affatica" auf 126 b. Ob diese Stücke aber wirklich alle vom Aquilano stammen, ist fraglich, da die herangezogene Florentiner Ausgabe viel aufgenommen, was anderen Dichtern angehört. Erwähnt sei nur noch, daß jenes latein. Distichon S. 117, Nr. 1 auch von Leonardo aufgezeichnet wurde (bei Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, 3. Aufl. (1911); LXXXI f.).

Über eine Zeit zu arbeiten, da die Quellen so spärlich fließen und es oft unmöglich ist, die Brücke vom literarischen oder künstlerischen Werk zum äußeren Leben, also von der Geistesgeschichte zur Biographie zu schlagen, ist gewiß selten eine glanzvoll fruchtbringende Arbeit. Der Kenner der Renaissance — wofern es bei dem heutigen Stand der Forschung einen solchen überhaupt geben kann — wird aber dankbar die an greifbaren Ergebnissen so arm scheinenden Abschnitte wie die Schilderung der Universitätsverhältnisse zu Padua und Pavia aufnehmen — wußte man doch bisher über Pirckheimers Jugendentwicklung kaum mehr als seine Autobiographie erzählt, die man aber bisher nicht einmal recht verstanden. In Padua lernte Pirckheimer Griechisch, nicht, wie man bisher angenommen, bei Marcus Musurus, sondern bei L. Camers. Über die Grammatik, die Rupprich diesem, wie es scheint, mit Unrecht zuschreibt (S. 15), da Jöchers Gelehrtenlex. Ergbd. II 58 irrt, vgl. A. A. Renouard, Annales de l'imprimerie des Aldes I (1825): 20 ff.; Hain Nr. 15 493, dazu Coppingers Suppl.; Proctor III 5551; Graesse Trésor de livres rares VI/2: 130; beste Titelabschrift im British Museum, Bd. 55 (1891): 193.

Hochbedeutsam ist der Hinweis auf den zu Ausgang des Mittelalters in Padua herrschenden „Averroismus" und der Nachweis seines Einflusses auf den deutschen Humanismus (S. 12 f., 18, 26, 101). In der Lehre von der zweifachen Wahrheit (hier autarke theologische, hier autarke philosophische Wahrheit) haben wir es m. E.

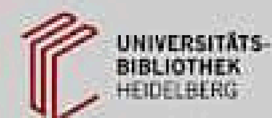
mit einer Vorstufe der Aufklärung zu tun, die bis heute nicht gebührend beachtet wurde. Schwer zu verstehen, jedenfalls — zumindest in jener Frühzeit — ernst zu nehmen und nicht als „Maske“ aufzufassen, sondern eher mit Windelband als „naiver Ausdruck inneren Zwiespalts“, bedarf diese Theorie der Erklärung aus der seelischen Struktur des Zeitalters.

In Pirckheimers schon erwähntem Notizhefte, das im British Museum zu London aufbewahrt wird, finden sich aber auch antike Inschriften, diplomatisch getreu wiedergegeben, mit dazugehörigen Zeichnungen. Überzeugend weist Rupprich nach, daß diese vor den Monumenten an Ort und Stelle entstanden sein müssen, nicht also etwa aus Inschriftensammlungen entlehnt sind. Und da das Notizbuch, wie sich weiter ergibt, in chronologischer Folge beschrieben wurde, so schließt Rupprich mit Recht, daß sich aus der Reihenfolge der örtlichen Angaben (Rom—Padua—Rom) ergebe, daß Pirckheimer, als er die betreffenden Blätter des Notizbuches beschrieb, sich erst in Rom, dann in Padua und dann nochmals in Rom aufgehalten habe. Eines der lateinischen Gedichte enthält nun eine Anspielung auf politische Ereignisse der Zeit und mit dessen Hilfe gelingt es Rupprich in sehr scharfsinniger und überzeugender Untersuchung, die Eintragungen des Notizheftes zeitlich in das Frühjahr (Februar bis April) 1495 anzusetzen. Da wir nun gerade um diese Zeit einen Aufenthalt Dürers in Venedig und vor allem in Padua (Mantegna!) anzunehmen haben, so liegt die Vermutung in der Tat nahe, daß Pirckheimer seinen Landsmann Dürer von Rom aus in Padua abgeholt — sein Studienaufenthalt war ja schon, seit 1491, Pavia! — und mit ihm nach Rom gegangen sei.

Nun fällt diese so erschlossene Anwesenheit Pirckheimers in Padua im Frühjahr 1495 bis auf den Monat genau mit der Zeit zusammen, die Dürer in dem Briefe vom 7. Februar 1506 an Pirckheimer als diejenige angibt, zu der „vor eilf Johren“ ihm „das Ding so wohl gefallen“ habe. Und so glaubt Rupprich, die vielumstrittene Briefstelle so auslegen zu dürfen, daß sich aus ihr ergebe, Dürer spiele mit dem Wort „Ding“ auf etwas mit Pirckheimer gemeinsam Besehenes an. Das überzeugt nicht ganz. Spricht nicht dagegen die umständlich belehrende Wendung: „Auch laß ich Euch wissen, daß viel besser Moler hie sind weder daussen Meister Jacob ist“? Nebenbei bemerkt, beweist das „daussen“ m. E., daß unter dem „Ding“ keine Werke Barbaris verstanden werden dürfen: Er wird in Gegensatz zum „Ding“ gestellt, als Vertreter venezianischer Malerei im Auslande.

Eine Begegnung Pirckheimers mit Dürer in Italien wird aber sonst noch durch eine Reihe anderer Umstände wahrscheinlich gemacht. Da findet sich etwa in Pirckheimers Notizbuche ein lateinisches Witzspiel in vier Distichen, von dem aus Rupprich mit Erfolg den Dürerstich der „vier nackten Weiber“ deutet. Engere Anlehnung an ein in Rom gesehenes Gemälde wird man nicht annehmen dürfen: Gerade Rupprichs Deutung zeigt, wie der Stich durch und durch rational aufgebaut ist. Die Inschrift OGH deutet Verf. als „Ordo Gratiarum Horarumque“. Man beachte, daß „ordo“ ein Begriff wesentlich rationalen Gehaltes. Legt ein —que nicht nahe, einem Grazienpaar ein Horenpaar gegenübergestellt anzunehmen? Und ließe sich nicht dann auch der noch unerklärte wechselnde Kopfschmuck der vier Gestalten deuten?

Zu den wertvollsten Abschnitten des Buches gehört der Hinweis auf die Dürersche Übersetzung des italienischen „rinascità“ durch „Wiedererwachsung“ (S. 82). Wieder liegt m. E. Anlehnung an Pirckheimers Gedankenwelt vor. In abgeschwächter Bedeutung war das Verbum rinascere in der ital. Renaissancelyrik nicht selten, in den Gedichten des Notizbuches begegnet es uns gleich zweimal S. 120, Z. 7 v. u., S. 124, Z. 22 v. o. Beim Altissimo, Strambotti e sonetti per cura di Rodolfo Renier (Torino 1886): 53 heißt es etwa:





„Moro e rinasco mille volte ogn'hora,
Non so come io rinasca, viva o mora."

Das Wort war also der ital. Lyrik der Zeit und auch Pirckheimer geläufig, ebenso das Gleichnis vom Phönix (zu S. 124, Z. 24 v. o. vgl. etwa Angelo Ambrogini Poliziano, Le stanze, l'Orfeo e le rime hsg. v. Giosuè Carducci (Firenze 1863): 250, auch 293; dazu K. Burdach, Reformation, Renaissance, Humanismus (1918): 66 ff., 82 ff.).

Sehr bedeutungsvoll ist auch die geistesgeschichtliche Ausdeutung der auffallenden Tatsache, daß Dürer dem Christusantlitz seine eigenen Züge gibt; dazu vgl. noch Willi Reitsch, Das Dürerauge (1928): 13. Dürers theoretischer Grundsatz, Christus sei als der schönste Mensch darzustellen, ist zwar in gewissem Maße bedingt durch die herrschende theologische Lehre von der „pulchritudo Christi", im wesentlichen aber doch wohl etwas Neues und insofern als Renaissanceauffassung zu bezeichnen, was ja auch Dürers Berufung auf die Alten, die die schönste Gestalt ihrem Apollo gegeben, verrät. Beziehungen zur Ideenwelt des Marsilius Ficinus läßt schon das Zitat S. 93 ahnen. Aber auch an Gedankengänge des Giovanni Pico della Mirandola wird man erinnert, man vgl. nur Karl Roretz in der Festschrift der Nationalbibliothek in Wien (1926): 701 ff. Zu Gen. I 27 vgl. Sohar III 48. Im Talmud heißt es von Adams Fersenballen, daß ihr Glanz die Sonne überstrahlte. Ob jedoch 2. Kor. 3, 18 wirklich in den Zusammenhang paßt? Jedenfalls aber gelten Burdachs Worte (a. a. O. S. 214): „Die als heidnisch, irreligiös, unchristlich geltende Renaissance hat überhaupt aus der christlichen Liturgie ihre Phantasie und ihre Empfindung in viel weiterem Umfang befruchtet, als das bisher beachtet und dem allgemeinen Bewußtsein vertraut ist". So gehen auch die von Burdach S. 219 angef. Worte J. Schlegels von der „Wiederherstellung des verlorenen Ebenbildes im Menschen" auf die patristisch-scholastische Literatur zurück, sind also nicht, wie Burdach will, aus einer der Romantik und Renaissance gemeinsamen Seelenstimmung zu erklären. Wie Irenaeus einmal (contra Haereses, lib. III cap. XXVII) sagte: „Quod perdideramus in Adam, id est, secundum imaginem, et similitudinem Dei esse: hoc in Christo Jesu per sanctificationem recepimus". Andere Belege bei Juan Martinez de Ripalda, De ente supernaturali, disp. 132, sect. 7 et 9 (Opera, Parisiis 1871).

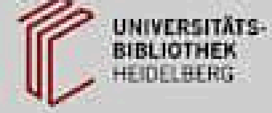
Was Rupprich endlich zur Erfassung der Persönlichkeit Pirckheimers beibringt, überholt so ziemlich alles, was an einschlägiger Literatur bisher vorhanden. Nur wäre zu fragen: Was hat der Begriff der virtus bei Seneca und dem älteren Pico, bei Pomponatius und Pirckheimer gemeinsam? Bei diesem hat das Wort virtus gelegentlich entschieden die Bedeutung des ital. Renaissancebegriffes virtù (etwa Karl Rück, W. Pirckheimers Schweizerkrieg (1895): 140, Z. 20). Sehr auffällig auch der Gebrauch des Wortes „Tugend" in Dürers Schriftlichem Nachlaß hsg. v. K. Lange und F. Fuhse (1893): 39. Vgl. dazu Roretz a. a. O. 703 ff.

Besondere Anerkennung verdient es endlich, wie Rupprich die Stellung Pirckheimers zur Reformation würdigt.

Wien. Herbert Eichler.

Vorträge der Bibliothek Warburg, hrg. von Fritz Saxl, Bd. VI, Vorträge 1926—27. B. G. Teubner, Berlin—Leipzig 1930.

Der stattliche Band mit umfangreichem, gründlichem Register und ansehnlichem Abbildungsanhang von 102 Tafeln enthält sechs Vorträge. Vier beziehen





sich auf kunsthistorische Gegenstände, zwei fallen in das Gebiet von Nachbardisziplinen. In dem ersten von diesen „Die Akademie von Ham" berichtet Heinrich Sieveking über das vielseitige, auch Kunsterziehung ins Auge fassende Wirken des hamburgischen Syndikus Karl Sieveking († 1847) für das Bildungswesen seiner Vaterstadt. Den zweiten „Das Weltbild eines avignonesischen Klerikers" widmet Richard Salomon der höchst merkwürdigen Gestalt des Opicinus de Canistris und der von ihm hinterlassenen Pergamenthandschrift Pal. Cat. 1993. Dieser Kodex ist nicht nur interessant durch die Zeichnung des zugrunde gegangenen Domes von Pavia, sondern vor allem durch die eigenartige Umdeutung der Portulankarten, an denen jüngst Dagobert Frey die Grundzüge gotischer Raumvorstellung erläuterte. Am meisten fesselt aber die Individualität des Opicinus, die, wie Salomon betont, mit dem Begriff psychopathisch sicher nicht abzutun ist, vielmehr charakteristisch für das frühe 14. Jahrhundert zu sein scheint. Man darf auf den Abschluß der schwierigen Forschungen Salomons sehr gespannt sein.

Unter den in das Gebiet der Kunsthistorie gehörenden Aufsätzen steht der Julius v. Schlossers „Vom modernen Denkmalkult" mehr im Kulturgeschichtlichen, man könnte mit Recht auch sagen, mitten drin in der Kulturkritik am 19. Jahrhundert. Denn es wird hier dargetan, daß die Manie, Künstler und geistige Männer durch öffentlich aufgestellte Statuen zu ehren, ein typisches Phänomen des letzten Säkulums ist, begründet in der substanzarmen Genievergötterung der Romantik. Sachlichkeit und Schlagkraft, geistvolles Begreifen und echte durch die Persönlichkeit des Verfassers gesetzte Norm verbinden sich in so wirksamer Weise, daß man wünschen möchte, den Vortrag noch an anderer, weiteren Kreisen zugänglicher Stelle gedruckt zu sehen. Er gehört zu den historischen Untersuchungen, die ungewollt ein starkes pädagogisches Element in sich tragen.

Von ganz anderer Art ist die sehr sorgfältige und gewissenhafte Arbeit, die M. D. Henkel über „Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert" liefert. Eine leichte Hand meistert den eher ermüdenden als anziehenden Stoff und vermeidet trotz aller Genauigkeit in der Verfolgung der besonderen von der Buchgraphik gestellten Aufgaben die Trockenheit, die ähnliche Veröffentlichungen oft schwer lesbar macht. Das Thema, das H. früher, allerdings eingeschränkt auf die Niederlande, behandelte, dürfte nunmehr so ziemlich ausgeschöpft sein. Dies und die beigefügten 84 Abbildungen geben dem Aufsatz grundlegende Bedeutung für sein Spezialgebiet. —

G. Swarzenski erörtert in strenger und allseitig erwägender Form, geschickt und vorsichtig in der Kombination, was er bereits 1914 in den „Rheinlanden" über den Rimini-Altar in Frankfurt und den von Ghiberti gepriesenen unbekannten kölnischen Meister vorgetragen hatte. Seine Theorie gewinnt noch mehr an Festigkeit und Überzeugungskraft. Hervorzuheben ist namentlich, daß die Christophorus-Statuette (Bronze) der Sammlung Delmar, die Meller Peter Vischer zuschrieb, in das „Werk" des Anonymus eingeordnet wird (ihr Datum nicht 1497, sondern 1407), und daß mit dem aus S. Maria Podone in Mailand stammenden Alabasteraltar ein umfängliches Beispiel der „Schule" des Ghibertimeisters beigebracht wird (in dem Verzeichnis des Staedeljahrbuchs 1921 noch nicht erwähnt). Langjährige Forschungen sind mit diesem außerordentlich wichtigen Beitrag zur Geschichte der Beziehungen deutscher und italienischer Kunst in ausgereifte und im einzelnen bereicherte Formulierungen gegossen.

H. Tietze hat den nicht leichten Versuch unternommen, in einem 15 Druckseiten einnehmenden Vortrage das m. W. bisher nur für Teilerscheinungen angeschnittene Thema „Romanische Kunst und Renaissance" als Ganzes darzustellen.

Wenn auch dabei manches nur gestreift und letztmögliche Klarheit nicht immer erzielt werden konnte, diese erste Synopse ist zweifellos als Gewinn zu verzeichnen. Tietze nimmt eine innere Wesensverwandtschaft der beiden Stile an, eine Gemeinsamkeit hinsichtlich ihrer Diesseitigkeit und „Antigotik", aus der sich sowohl die Aufnahme antiker Formen wie die Rückgriffe der Renaissance auf die Romanik und die Anbahnung einer Renaissance im 12. Jahrhundert erklären ließen. Das ist vielfach problematischer Boden, auf dem zukünftig verschiedenerlei Arbeit zu leisten ist. Die geistige Struktur dessen, was wir heute Romanik nennen, ist noch wenig erforscht; in der Interpretation des Ausdrucks romanischer Bauten und Skulpturen bestehen nicht geringe Gegensätze; welches Gewicht jenen antikisierenden Strömungen im Ganzen des 12. Jahrhunderts etwa zukommt, ist kaum sicher zu ermessen, solange die begründete Erkenntnis der Wesensverschiedenheit beider Perioden fehlt und die geographische Verteilung der von Tietze herangezogenen Beispiele nicht ausreichend bewertet wird. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß generell ausgesprochene Urteile Tietzes eingeschränkt werden, und sicher, daß vieles schärfer gefaßt werden muß.

Essen. Heinz Köhn.

V o r t r ä g e d e r B i b l i o t h e k W a r b u r g, herausgeg. von F r i t z S a x l. Band IV: Vorträge 1924—1925. Band V: Vorträge 1925—1926 (371 und 217 Seiten). Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1927 und 1928.

Zur Bewältigung der Gesamtaufgabe, die der Bibliothek Warburg gesetzt ist: Ausbreitung und Wesen des Einflusses der Antike auf die nachantiken Kulturen geistesgeschichtlich zu erforschen, trägt jeder der in Band IV und V gesammelten Vorträge auf einem Sondergebiet der Wissenschaft das Seine bei. Nur wenige Untersuchungen haben Fragen der Kunstgeschichte zum Hauptgegenstand. Die übrigen berühren den Bereich der Kunst in wesentlichen Punkten oder fordern ihren Platz im Rahmen dieser Zeitschrift aus Gründen der Formgebung und um der vorbildlichen Handhabung der Methode willen, die durch Vertiefung ins Speziellste den Zugang zum Allgemeinen findet und aus dem kleinsten Teil das Bild eines Ganzen zu gewinnen vermag. In ihrem sachlichen Gehalt bestätigen, stützen und ergänzen sich die nach Ausgangspunkt, Forschungsweise und Gestaltung so verschiedenen Vorträge auf bewundernswerte Art. Eine kurze Besprechung muß von vornherein darauf verzichten, von allen diesen Vorzügen einen adäquaten Eindruck zu vermitteln. Sie kann nur den Kreis der behandelten Probleme umschreiben.

Vier religionsgeschichtliche Studien eröffnen den IV. Band. Richard R e i t z e n s t e i n untersucht „A l t - g r i e c h i s c h e T h e o l o g i e u n d i h r e Q u e l l e n" mit dem Ergebnis, daß orientalischer Einfluß, den man für die griechische K u n s t zugibt, auch in den ältesten Zeugnissen griechischer R e l i g i o n — bei Hesiod, in orphischen Liedern, nachwirkend noch bei Plato — spürbar wird. In Ablehnung eines Standpunktes, der durch Reitzensteins Feststellung das Dogma von der Originalität des griechischen Geisteslebens verletzt sieht, prägt R. die Sätze: „Wir aber empfinden mit ehrfürchtigem Staunen, wie doch die Religion auch des schaffenskräftigsten Volkes nur Teil bleibt einer großen Gesamtentwicklung, der nachzuspüren unsere Aufgabe ist. Nicht die O r i g i n a l i t ä t werden wir dann glauben bei dem einzelnen Volke suchen und verteidigen zu müssen — sie ist, im vollen Sinne, am einzelnen wie an einem Volk ein recht zweifelhaftes Lob, ja unverträglich mit wirklicher Kultur —, wohl aber die I n d i v i d u a l i t ä t, die Kraft, das Übernommene nach dem eigenen Wesen umzugestalten und zu adeln" (S. 19). — Ein

zweiter Vortrag Reitzensteins prüft die Berechtigung eines Vergleichs, der auf Schüler Platos zurückgeht, nämlich zwischen „Plato und Zarathustra“. R. vermutet bei Plato eine durch den — 368 nach Athen zurückgekehrten — Arzt Eudoxos aus Knidos vermittelte Kenntnis der religiösen Lehre Zarathustras. Nicht an Einzelstellen aus platonischen Schriften zeigt R. den Anklang an iranische Gedanken, sondern er durchmustert die Mythen Platos. Im Politikos findet er eine klare Bestreitung des iranischen Dualismus der Annahme einer guten und einer bösen Weltseele; die Wahl der Form für den Schöpfungsbericht im Timaios deutet er aus einem Wetteifern Platos mit der iranischen Kosmogonie. Eine direkte Entlehnung zu erweisen, gelingt allerdings nicht. — „Der Apostel Paulus und die antike Welt“, dies Problem wird von Karl Ludwig Schmidt gelöst durch den Nachweis, daß Paulus dem Hellenismus gegenüber zugleich weit offen und doch ganz eng ist (59) und so die ewige „Spannung von ungebundener Absorption der Welt mit all ihren Gaben und ganz gebundener Exklusivität“ (64) vorbildlich überwindet. — Die ausgedehnte, tiefdringende Forschungsarbeit von Hans Heinrich Schaeder über „Urform und Fortbildungen des manichäischen Systems“ verdient schon deshalb unsere Aufmerksamkeit, weil Mani „der einzige unter allen Religionsstiftern ist, der ein persönlich lebendiges Verhältnis zur Kunst hatte und seine Anhänger zur Pflege der Dichtung, der Malerei und der Musik anregte“ (84). Er war selbst Hymnendichter und hat in dem umfassenden Mythus von der Welt- und Menschenentstehung, von der Erlösung und dem Weltende, den er durch Zusammenballung und Umformung älterer Überlieferungen schuf, zugleich eine großartige künstlerische Leistung vollbracht (115). Die These vom rein orientalischen Charakter des Manichäismus (vertreten von Bousset und Harnack) läßt Schaeder nicht gelten, sondern führt den Nachweis, daß Mani mit griechischem Denken und griechischer Wissenschaft vertraut war. Auf welchem Wege die Berührung erfolgt ist, bleibt eine offene Frage. Eins steht fest: „es ist die Linie, die vom Timaios und von Poseidonios' Timaioskommentar anhebt und, wenn wir auf den Orient sehn, zu Philo und zum Hermetismus hinführt“ (118). Daß die Lehre Manis auf einer an der hellenistischen Wissenschaft orientierten, begrifflich-theoretischen Grundlegung beruht, ist nach Schaeder nicht zu bezweifeln. An den Manichäismus darf man ebensowenig wie an irgendeine andere Erscheinung des orientalischen Hellenismus mit der Frage herantreten, ob er philosophisch oder religiös sei. Denn die orientalischen Religionen wurzeln in der Idee des erlösenden Wissens (der Gnosis), und in diesem treffen sich religiöse, ethische, metaphysische und ästhetische Fragestellungen (99 A 1); damals liegt alles an der Zusammenschau dieser Problemkreise, wie heute an ihrer reinlichen Scheidung. Die Gnosis setzt den von der attischen Philosophie erarbeiteten Begriff des Wissens voraus. Er bedeutet für den Orient eine Offenbarung; dieselben religiösen Fragen, die auch ihn erregen und bewegen, werden im griechischen Denken „auf einer unvergleichlich viel höheren Stufe der begrifflichen Klärung und Durchdringung“ behandelt (122). Mit dieser Erkenntnis gelangt Schaeder zur Umkehrung des heute vielfach angenommenen Verhältnisses zwischen Orient und Griechenland: „Die Romantik unsrer Tage will in altorientalischer Weisheit die Ursprünge der abendländischen Geistesgeschichte finden. Aber sie wird vorübergehn und wieder der Einsicht den Platz räumen, daß im Vergleich mit dem Gewicht des griechischen Gedankens alle andern Elemente des geistigen Aufbaus der Mittelmeerkulturen wie Schneeflocken wiegen“ (101 A 1). — Alfred Doren unterscheidet zum ersten Mal „zwei Hauptgestaltungsformen menschlicher Sehnsüchte“, Fernphantasien und Zukunftshoffnungen, als „Wunschräume und Wunsch-

zeiten“ von einander und bringt sie als Fortwirkungen antiker Vorstellungen in ihrer olympisch-rationalen und in ihrer dämonisch-irrationalen Gestalt in gedanklich-historischen Zusammenhang. Beide zielen auf Erlösung der leidenden Menschheit und ersehnen Verwirklichung des Ideals menschlicher Gemeinschaft. Für die Bildprojektion eines Wunschraums auf eine imaginäre Fläche hat Thomas Morus in der Utopia die klassische Form gefunden, für chiliastische Träume der „Oberrheinische Revolutionär“ in seiner wenig bekannt gewordenen Schrift. Diese Versuche aus dem Zeitalter der Renaissance haben eine lange Ahnenreihe. In großen Zügen zeichnet Doren die Vorgeschichte beider Gattungen nach, für die räumliche Reihe von der griechischen Antike an, für die zeitliche seit dem Beginn ihrer weltgeschichtlichen Wirksamkeit im Judentum, besonders bei Daniel. Drei Gedankenkreise hat die Spätantike dem Mittelalter übergeben: 1. die sichere Erwartung eines tausendjährigen Reiches, 2. die Hoffnung auf einen Helden der Endzeit, 3. die Idee einer bestimmten Abfolge der Zeiten und der Weltreiche. Auch von der Annäherung, Verschmelzung, Trennung der Utopien und Chiliasmen im Laufe ihrer Entwicklung von der Renaissance bis zu uns entwirft D. ein anschauliches Bild. Campanellas Sonnenstaat, durch eine tiefe Kluft von Morus’ Utopia geschieden, wird als eine Art Vorbote der Wendung zum Rationalismus der Aufklärungszeit betrachtet, andererseits wird seine Wirkung auf den protestantischen Pietismus von Spener und Bengel knapp umrissen. Auch die Wunschbilder idealer sozialer Zustände im „utopischen“ Sozialismus französischer Herkunft tauchen auf. Das Bedeutsame für die Entwicklung in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart sieht D. darin, daß der bescheidenere Strom utopischer Hoffnungen in dem mächtigeren des chiliastischen Glaubens aufgeht, die Wunschzeit also den Wunschraum völlig in sich aufnimmt. Dieser Vorgang gelangt zum Abschluß im Marxismus, der an die Stelle eines welterlösenden Helden der Endzeit die Masse der Bedrückten setzt und darin, wie in der Bindung einer Verwirklichung des Wunschreichs an vermeintliche exakte Naturgesetze seine Stoßkraft besitzt. — „Literarische Verwendungen des Beispiels“ wurzeln nach Franz Dornseiff in dem „Sinn des Menschen für Gleichförmigkeiten in der Welt“ (206) und in dem Bedürfnis, sich ihrer innezuwerden. „Zwischen Beispiel und umgebendem Text kann eine Anzahl verschiedener Relationen bestehen, genau wie, je nach dem Saeculum und sonstigen Voraussetzungen, die Menschen aus verschiedenen Gründen etwas bildnerisch darstellen“ (224). Innerhalb der antiken und der von ihr beeinflußten Literatur und bildenden Kunst tritt das Beispiel auf in verschiedenen Funktionen: als logische Analogie, als Zaubermittel, als literarisch-künstlerischer Schmuck, als Vorbild, als allegorisch-typologischer Spiegel. Diese Behauptung wird erhärtet durch einen Überblick über die einzelnen Gattungen griechischer Dichtung und gelegentliche Hinweise auf parallele Erscheinungen in der bildenden Kunst (215, 219, 222, 224). Analogiezauber und animierender Präzedenzfall werden in der entwickelten griechischen Chorlyrik abgelöst durch Beispiel, Parallelfall, Ruhmestitel, Lobpreis. Der Übergang zum Beispiel als Bild und Vorbild erfolgt in der Rhetorik, die den alten Formen griechischer Poesie nachgeht und in ihrer Anwendung eindringlicher Beispiele bis in die Predigt im protestantischen Gottesdienst nachwirkt. Die antiken Rhetoriker zuerst legen Beispielsammlungen an und vererben sie dem Mittelalter und der humanistischen Rhetorik der Renaissance- und Barockzeit. Sie sind mit schuld daran, wenn man „bis zum Aufkommen der neuen organischen entwicklungsgeschichtlichen Auffassung“ durch Vico, Montesquieu, Herder (221) die ganze Geschichte als Vorratskammer von Beispielen betrachtet, und so nur angewandte Geschichte treibt. In Spätantike und Mittelalter kehrt der

Analogiezauber auf anderer Stufe wieder, in bestimmten Formen von Gebetsanrufungen. Diese religiös-typologische Verwendung des Beispiels setzt die allegorische Texterklärung voraus. Dornseiff erläutert seine eigenen Ausführungen durch ein Beispiel (224—228): aus Erasmus von Rotterdam, De duplici copia verborum ac rerum I cap. 46: Quibus modis superlativum variamus (Cöln 1554). — Als Beispiel für das Nachleben antiker „Pathosformeln" (ein von Warburg geprägter Begriff) will der Beitrag von Eduard Fraenkel (Kiel) betrachtet werden, der „Lucan als Mittler des antiken Pathos" darstellt. Des Dichters Verhältnis zur Rhetorik, zu Vergil, den er an jäher Leidenschaft überragen will, und zu seinem Oheim Seneca, der seine innere Bildung bestimmte; seine geistige Form als ein Leben und Denken in Extremen; die Hauptmerkmale seiner künstlerischen Formgebung: Auflockerung der langgezogenen klassischen Linie und Ersetzung durch kurze in sich stark bewegte Glieder — kraftvolle Zusammenfassung ganzer Gedankenreihen in wenige schwerbeladene Worte — scharfe, stoßkräftige Prägung der Gedanken — Steigerung des Pathos durch überraschende Pointe, — dies alles bringt Fraenkel in wenigen Worten eindrucksvoll zum Bewußtsein. Er vermittelt eine Anschauung vom Gesamtcharakter der Pharsalia und von der Wirkung dieses Epos eines Zwanzigjährigen auf Dante und Petrarca: „die Größten begeben sich in die Gefolgschaft seiner Phantasie und seines Ausdrucks, wo sie ein Pathos entladen wollen, das aus ihres Lebens Mitte stammt" (257). — Die in kunstgeschichtlicher Hinsicht wichtigste Untersuchung des vierten Vortragsbandes über „Die Perspektive als „symbolische Form" stammt von Erwin Panofsky. Sie bedarf der beigegebenen Textfiguren und der trefflich ausgewählten Abbildungen zum Verständnis, und der zahlreichen Belege in den Anmerkungen zur Abrundung. Daher kommt sie bei einer gedrängten Wiedergabe ohne Unterstützung durch die Anschauung notwendig zu kurz. Perspektive ist nach Panofsky zwar kein Gradmesser für den künstlerischen Wert; aber sie ist doch ein Stilmoment, eine symbolische Form im Sinne Cassirers (268). P. spricht von Perspektive — „Durchsehung" nach der Begriffsbestimmung Dürers — nur dort, wo die materielle Malfläche „zu einer bloßen „Bildebene" umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch erblickter und alle Einzeldinge in sich befassender Gesamtraum projiziert" (258). Diese Projektion kann bestimmt werden durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck oder, wie in der Renaissance, durch eine „korrekte" geometrische Konstruktion. Diese exakt-perspektivische Konstruktion, die „Zentralperspektive", setzt voraus: 1. daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen, 2. daß der ebene Durchschnitt durch die Sehpyramide als adäquate Wiedergabe unseres Sehbildes gelten darf; während doch das Sehen mit zwei ständig bewegten Augen dem Gesichtsfeld eine sphäroide Gestalt verleiht, und das Netzhautbild die Formen auf eine gekrümmte Fläche projiziert zeigt. Randverzerrungen und Kurvierung des Sehbildes werden nicht beachtet. Der Antike, die perspektivisch, aber nicht planperspektivisch sah, waren die Kurvaturen selbstverständlich. P. schreibt ihr auch die Ausbildung eines geometrisch-perspektivischen Verfahrens zu. Er äußert — auf Grund besonderer Interpretation einer Stelle in Vitruvs „Zehn Büchern über Architektur" — die Vermutung, daß die Malerei in späthellenistisch-römischer Zeit eine Konstruktion besessen habe, die von der Vorstellung einer Projektionskugel, im Grund- und Aufriß eines Projektionskreises, ausging, dabei aber die Kreisbögen durch die Kreissehnen ersetzte. P. spricht hier von einem Fischgräten- oder Fluchtachsen-Prinzip, im Gegensatz zu der modernen Fluchtpunkt-Konstruktion. Diese antike Perspektive wertet P. als Ausdruck einer bestimmten Raumanschauung. Die künstlerische Vorstellung der

Griechen heftet sich an die Körper, an die Einzeldinge, und empfindet den Raum nur als das, was zwischen den Körpern übrig bleibt, nicht als die übergreifende Einheit, die den Gegensatz zwischen Körper und Nicht-Körper aufhebt. Antiker Künstler wie antiker Philosoph kennen nur den Aggregatraum, nicht den Systemraum. Im Verfolg dieses Gedankens kommt P. zu der allgemeinen Feststellung: „Und gerade hier zeigt sich besonders deutlich, daß der „ästhetische Raum" und der „theoretische Raum" den Wahrnehmungsraum jeweils sub specie einer und derselben Empfindung umgeformt zeigen, die in dem einen Falle anschaulich symbolisiert, in dem andern aber logifiziert erscheint" (271). Was die Antike als Vielheit von Einzeldingen dargestellt hatte, zu einer wirklichen Einheit zusammenzuschmelzen, ist nach P. die kunstgeschichtliche Mission des Mittelalters. Diese Einheit muß aber mit der Zerschlagung der bestehenden Einzeldinge erkauft werden. Der Raum wird als Kontinuum begriffen, aber seiner Rationalität, seiner Meßbarkeit beraubt. Das theoretische Analogon zu dem in der mittelalterlichen Kunst erstrebten Raumzusammenhang erblickt P. wieder in der Raumauffassung der gleichzeitigen Philosophie: „in der Lichtmetaphysik des heidnischen und christlichen Neuplatonismus" (273). Schon die byzantinische Kunst erstrebt die Reduktion des Raums auf die Fläche; die romanische Kunst hat dies Ziel erreicht. Körper und Raum sind nun eng miteinander verbunden in Malerei und Plastik: „So findet der Stil der reinen Fläche, den die Malerei herausgebildet hatte, in der Skulptur sein Gegenstück in einem Stil der reinen Masse" (275). In der hohen Gotik wird diese Masse wieder verkörperlicht, doch nicht im Sinne einer Rückkehr zum Altertum, sondern in Richtung auf die Moderne: die einzelnen Bauglieder bilden Teileinheiten eines homogenen Ganzen, und es vollzieht sich „zugleich mit der Emanzipation der plastischen Körper die Emanzipation einer diese Körper in sich befassenden Raumsphäre" (276). Auch hier wird eine Entsprechung in der Philosophie der Scholastik behauptet (277). Eine Synthese des Gotischen mit dem Byzantinischen ist nötig, um die moderne perspektivische Raumanschauung zu erzeugen. Sie wird von Giotto und Duccio vollzogen. Diese bahnen die Überwindung des mittelalterlichen Darstellungsprinzips an. Darstellungsfläche wird wieder die durchsichtige Ebene. Aber nur eine Partialebene wird zunächst perspektivisch vereinheitlicht, noch nicht die Gesamtebene oder gar der ganze Raum. Es kommt zur Entdeckung des Fluchtpunktes, die P. als konkretes Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst deutet. Norden und Süden gewinnen den modernen Standpunkt auf verschiedenen Wegen. Der Norden, der im 14. Jahrhundert das Fluchtachsen- und das Fluchtpunktverfahren kennt, scheint wesentlich auf empirischem Weg zur korrekten Konstruktion gelangt zu sein; Italien greift zur mathematischen Theorie. Wahrscheinlich hat Brunellesco zuerst ein exaktes mathematisches planperspektivisches Verfahren entwickelt, Alberti die logische Methode mit der geübten Praxis in Einklang gebracht. Die philosophische Entsprechung: Bruch mit der aristotelischen Weltanschauung, Preisgabe des geozentrischen Standpunkts, Herausbildung des Begriffs der Unendlichkeit. Hatte die Perspektive nun aufgehört, ein technisch-mathematisches Problem zu sein, so begann sie ein künstlerisches Problem zu werden. Ist sie doch gekennzeichnet durch eine gewisse Ambivalenz: die Geschichte der Perspektive ist „Triumph des distanziierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns", aber auch „Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens"; ist „Befestigung und Systematisierung der Außenwelt" sowohl als „Erweiterung der Ichsphäre" (287). Der Anspruch des Gegenständlichen und der des Subjektiven stehen einander gegenüber. Zeiten, Nationen, Individuen haben zu diesen Problemen in verschiedener Weise Stellung genommen; dafür werden Beispiele gegeben. Auch

alle Einwände gegen die Perspektive leiten ihre Berechtigung teils aus dem subjektivistischen und daher zufälligen Charakter der Perspektive her, teils aus der Tatsache, daß sie die Objektivität sicherstellt (so der Expressionismus). In dieser Polarität der Perspektive sieht P. nur die zwiefache Ansicht einer und derselben Sache. Wie man auch den Akzent legt: die Perspektive ist „eine Ordnung der visuellen Erscheinung" (290). — Die Behandlung einer Einzelfrage: „Werdende Gotik und Antike in der burgundischen Baukunst des 12. Jahrhunderts" gibt Rudolf Kautzsch die Möglichkeit zu beweisen, „daß neben der Strömung, die zur Gotik führt, in der abendländischen Baukunst eine andere hergeht, die ganz offenbar rational gerichteten Zielen zustrebt, die denen der Renaissancebaukunst innerlich verwandt sind" (343). In dem Gegensatz beider Richtungen offenbaren sich nach Kautzsch zwei zu allen Zeiten und bei allen Völkern vorhandene Arten des Verhaltens zu Welt und Wirklichkeit, von denen die eine die Schönheit der Wirklichkeit gestalten, die andere das Erlebnis der Seele im Kunstwerk ausdrücken will. Welche der beiden Verhaltensweisen jeweils die Oberhand gewinnt, hänge von der allgemeinen geistigen Lage der Zeit oder des Volkes ab. Von diesem Standpunkt aus gesehen gewinnt der Übergang von der Architektur der werdenden Gotik zur antikischen Architektur der jüngeren burgundischen Schule den Charakter des Übergangs von einer „weltabgewandten geistigen und künstlerischen Strömung zu einer der Welt zugewandten" (344), und erweist sich damit als Niederschlag einer weitreichenden geistigen Bewegung, die auch in der Literatur der Zeit in die Erscheinung tritt (333).

Im Mittelpunkt des für uns bedeutsamsten Beitrages von Band V steht wieder das Problem der Perspektive. Jacques Mesnil, der „Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios" behandelt, hebt als das Neue dieses früh zu Gemessenheit und Abgeklärtheit entwickelten Künstlers „die strenge perspektivische Darstellung des Raumes" (126) heraus. Die Perspektive, eben damals von Brunelleschi theoretisch gefaßt, erweist sich von vornherein als ein Doppelwesen, das ein künstlerisches und ein technisches Prinzip in sich birgt: sie ist logische Ordnung, als solche von geistigem Charakter und der Einheit des Kunstwerkes dienend; und sie ist optische Täuschung, daher illusionsfördernd, die Einheit des Kunstwerks als rein geistige Schöpfung zerstörend. Masaccio kennt den künstlerischen Sinn der Perspektive als „Verbindungs- und Konzentrationsprinzip der malerischen Komposition". Er weiß um den „dramatischen Wert des Sehpunktes" (131); er wählt einen niedrigen Sehpunkt und hebt damit die unmittelbare Beteiligung des Beschauers am dargestellten Vorgang auf. Verstärkung der Illusion — eine Tendenz, deren Auftreten in den bildenden Künsten Mesnil auf Einfluß vom Theater zurückführt (135) — erstrebt Masaccio nicht. Daß er oder ein anderer zeitgenössischer Künstler durch systematische Gedankenarbeit die theoretische Erkenntnis von der einheitschaffenden Funktion der Perspektive als Kunstmittel besaß, ist nicht zu erweisen. Ihre verständnisvolle praktische Anwendung zeigen die Bilder, von denen Reproduktionen beigegeben sind. Es fehlte nur ein kleiner Schritt zur Erfassung der ästhetischen Bedeutung der Perspektive. Ihre Theorie fand ein Architekt, kein Maler. Und in der Architektur wenden auch die Maler zuerst die geometrische Perspektive an, aus dem Bedürfnis heraus, Einheit, Bau und Rhythmus des Kunstwerks anschaulich zu machen. Denn wie für die Antike Proportionalität ein wesentliches Element der Schönheit ist, so erblickt der Künstler der Renaissance das Wesen der Schönheit in der „harmonischen Einheit des Kunstwerks" (139). Die Linearperspektive ist ein Mittel, diese Harmonie zu offen-

baren; sie erlaubt zugleich den Eindruck der Körperlichkeit aller dargestellten Gegenstände im Beschauer wachzurufen. Nach Mesnil war „Masaccio der erste, der den Eindruck des Raumes in der Malerei hervorzurufen verstand, indem er durch die Linienwirkung die dritte Dimension schuf" (140). — Um das Verständnis der Entstehung des römischen Triumphbogens, um sein inneres Wesen und seine Geschichte müht sich Ferdinand Noack in seinem Vortrag: „Triumph und Triumphbogen". Der Durchzug durch das Tor ist Symbol der dem siegreichen Heere gewährten Entsühnung von Kriegsbefleckung. Die Zeremonien des Triumphes sind etruskischer Herkunft, seine endgültige Form ist Schöpfung des republikanischen Rom (160). In Rom stehen auch die ältesten der Überlieferung bekannten Triumphbogen, an Stellen, die der Triumphzug berührte. In der Torform dieser Denkmäler wird die Idee der reinigenden Kraft festgehalten (163), und der Triumphbogen ist von Anbeginn ein geweihtes Monument (167), nicht dazu bestimmt, Standbilder sterblicher Menschen zu tragen, sondern sakralen Ursprungs. „Es bleibt lediglich die Konstruktion des Tores als Gewölbe außerhalb der sakralen Deutung" (168). Den Grund für diese Wahl des Gewölbes sieht Noack in der Tragfähigkeit der Tonne, die von ehernen Bildwerken beansprucht wird. Die Konstruktion des Triumphbogens ist römischer Herkunft. Erst seit etwa 30 v. Chr. werden auch in den Provinzen Triumphbogen errichtet, in voraugusteischer Zeit nicht. Die „Aufgabe, dem Kernbau des Triumphbogens mit seinem überwölbten Durchgange eine Fassadenbehandlung mit architektonischen Ausdrucksmitteln zu geben" (172), wird schon im republikanischen Rom gelöst, auf immer andere Weise. Wie, das zeigt Noack an den einzelnen Triumphbogen, wobei er seine Ausführungen durch Tafeln der Bauwerke stützt. Auch der Reliefschmuck des Triumphbogens besitzt seine Grundidee im sakralen Akt (193). In seinen Rahmen gehört die Verherrlichung der Taten des Herrschers, aus der sich das historische Relief großen Stiles entwickelt (195), zuerst am Titusbogen, in Blüte unter Trajan (98—117 n. Chr.), von da ab an keinem Triumphbogen fehlend. — Ohne engere Beziehung zum Interessenkreis unserer Zeitschrift, aber wissenschaftlich gewichtig sind die übrigen Untersuchungen des fünften Bandes. „Der kosmische Gedanke in Philosophie und Staat der Chinesen" verrät nach Otto Franke die „gleiche Grundanschauung vom Kosmos und dem Sternhimmel wie in Babylon, in Indien und in Persien" (3), aber die Chinesen haben ihr System auf dem gemeinsamen Boden folgerichtiger und einheitlicher weitergebaut als die andern Völker (8) und haben die kosmologischen Grundgedanken als stärkstes Moment bei der Gestaltung ihrer Kultur verwendet (24). Auf der Gleichsetzung von Kosmos und Staat beruht ihr gesamtes Kultursystem (32). — Nach Urform, religiöser Grundvorstellung und frühchristlicher Entwicklung der Abendmahlsliturgie forscht Hans Lietzmann in: „Die Entstehung der christlichen Liturgie nach den ältesten Quellen". — Anknüpfend an „Montaigne und die Antike" findet Paul Hensel Gelegenheit zur Charakterisierung der zweiten Periode der Renaissance, als deren bezeichnender Vertreter Montaigne ihm gilt. An seiner Verwendung von Zitaten des klassischen Altertums macht er Montaignes Entwicklung von der anfänglich stoischen Haltung bis zum Eindringen in das ganz Persönliche, mit Zurücktreten des moralischen und Erstarken des psychologischen Interesses, im Einzelnen deutlich. Das Zitat, zuerst Selbstzweck, wird später Illustration (91). — Als ein „nachgeborenes Kind des gotischen Zeitalters" (121), von den Bahnbrechern neuer geistiger Bewegungen unterschieden durch Mangel an Originalität und Fehlen echten Heldentums, stellt Karl Brandi Rienzo dar in seiner Abhandlung: „Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu

Renaissance und Humanismus". Durch ein quellengetreues und lebensvolles Bild von Rienzos Schicksalen und von seiner Persönlichkeit wird Burdachs These: „daß Dante, Petrarca, Rienzo „die drei großen Befreier der Phantasie", „die drei Erneuerer der Weltkultur" gewesen seien" (118), erheblich erschüttert. Denn: „Die Kraft der Sehnsucht, das Aufbrechen neuer Welten erkennen wir überall an der echten Leidenschaft und an der unangreifbaren Einheit von Leben und Lehre. Beides fehlte" (120).

Berlin. Gertrud Jung.

Benedetto Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. (Gesammelte philosophische Schriften I, Reihe 1), übertragen von Hans Feist und Richard Peters. J. C. B. Mohr, Tübingen 1930, LXXI, 522 S.

Diese, wie man bald sehen wird, durchaus ablehnende Besprechung läßt die Einordnung der Ästhetik in Croces philosophisches Lehrgebäude beiseite, da wir in unserer Zeitschrift als Ästhetiker über eine Ästhetik sprechen wollen. Es braucht nur gesagt zu werden, daß nach Croce sowohl der erkennende als auch der (wirtschaftlich und sittlich) handelnde Geist auf der Intuition als der dialektisch ersten Geistestätigkeit des Menschen ruhen.

Was ist Intuition? Sie ist Anschauung in dem Sinne, daß eine „passive" Wahrnehmung zum Ausdruck gesteigert wird. Genaue, in Einzelheiten genaue Wahrnehmungen (und anschauliche Vorstellungen) gelangen zur Reife, sobald sie in Strichen, Worten usw. niederzulegen sind. Im Grunde fällt also Intuition mit Ausdruck zusammen; es gibt eine intuitive „oder" expressive Erkenntnis; und diese ist der ästhetische „oder" künstlerische Akt. Die dürre und formelhafte Fassung dieses Hauptgedankens läßt die geschichtlichen und sachlichen Zusammenhänge, in denen er steht, nicht sichtbar werden[1]). Aber es bedarf nur des Hinweises auf Schillers Begriff der Totalität und Hegels Begriff des Ideals, damit die eigentliche Bedeutung der Lehre vor unser Auge tritt: nämlich die wahrhaft tiefe Einsicht, daß Geistiges und Erscheinendes eine Einheit bilden können. Sinn und Sinne brauchen sich nicht zu bekämpfen. Im Ästhetischen ist alles Äußere verinnerlicht und alles Innere veräußerlicht. Das innere Bild vollendet sich in Wort, Ton, Gestalt; es gewinnt Klarheit und Festigkeit im Ausdruck. Diese alte Einsicht ist wesentlich, weil sie das Ästhetische über das bloße Wahrnehmen und unbestimmte Fühlen hinaushebt, ohne es in das fremde Reich des Logischen zu verjagen. Wahrnehmen und Fühlen an sich — das ist der Kernpunkt — sind stumm; der Künstler löst ihnen die Zunge, die ihnen, wie jedermann weiß, nicht fehlt.

Die in jener wohlbekannten Anschauung enthaltenen Probleme sind von Croce entweder nicht gesehen oder nicht gelöst worden. Seine Lehre, die ich mit einem schon früher verwendeten Wort als Steigerungslehre bezeichnen würde, verkennt den Unterschied zwischen Klarheit der Intuition und Gestaltungskraft. Sie läuft auf den Irrtum heraus: die Maler sehen genauer, daher vermögen sie ein Bild zu schaffen. „Wie können wir eine geometrische Figur intuitiv erkennen, wenn wir

---

[1]) Vgl. hierzu A. Baeumler in dieser Zeitschrift Bd. XVI S. 308 ff. Für Goethe verweise ich auf einen Brief an Zelter (vom 28. März 1804): „Man begreift nur, was man selbst machen kann, und man faßt nur, was man selbst hervorbringen kann"; dasselbe ist später auch von Novalis und Nietzsche gesagt worden, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht.

von ihr nicht ein so reines Bild haben, daß wir imstande sind, sie unmittelbar auf ein Blatt Papier oder auf eine Schiefertafel zu zeichnen?" (S. 10.) Und das soll Künstlertum sein! Kein Wunder, daß Geschmack und Genie „substantiell identisch" genannt (S. 128), daß anschauliche Erkenntnis und schöpferische Tätigkeit in eins gesetzt werden und daß sogar die erstaunliche Behauptung gewagt wird: „Die intuitive oder künstlerische Genialität ist wie jede andere Form der menschlichen Aktivität immer bewußt" (S. 17). — Wird hier der springende Punkt überhaupt nicht gesehen, so wird an einer andern Stelle des vorhin entwickelten Hauptgedankens das Problem zwar bemerkt, aber sogleich abgetan. Es handelt sich darum, daß ein einzelnes und eigenes Kunstwerk Ganzheit und Allgemeinheit in sich schließt. Dazu meint Croce lediglich, das Ganze sei im Leben des Einzelnen, das Allgemeine sei ein individualisiertes Allgemeine u. dgl. m., anstatt diesen Zusammenhang näher zu untersuchen. Wie sollte er es auch tun, da ihm das Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen überhaupt unklar geblieben ist? Scheinbar sind ihm Husserls „Logische Untersuchungen" und die vielen Arbeiten entgangen, die sich an sie knüpften. „Folgendes sind Intuitionen: dieser Fluß, dieser See, ... und folgendes sind Begriffe: das Wasser ... schlechthin ..." (S. 24). Begriffliches Denken wäre demnach bei der Wahrnehmung eines Flusses ausgeschaltet!

Die Folgerung hieraus ist, daß es keinerlei Gesetze der einzelnen Künste geben soll. Die künstlerischen und literarischen Gattungen sind nur Gruppierungen, aus den praktischen Bedürfnissen der Bequemlichkeit entstanden (S. 42). Weder Drama noch Roman haben ihre eigenen Regeln; auch die bekannte Tatsache, daß eine neue Formgebung von einem bestimmten Künstler gefunden und dann von vielen andern Künstlern verwendet wird, scheint ebenso wie der Formtypus „Drama" oder „Roman" eine Einbildung der Ästhetiker zu sein. (Vgl. S. 119 ff.) Croce verwirft jede Theorie der einzelnen Künste, leugnet jeden „Übergang vom physischen Faktum zum ästhetischen Faktum" und behauptet, daß die Begriffe von Raum und Zeit, Ruhe und Bewegung überhaupt nichts mit Kunst zu tun haben. Es gibt keine Poetik, keine Musikästhetik, überhaupt keine Systematik der Kunst, sondern lediglich eine Geschichte der Kunst. Aber auch diese sieht bei Croce sonderbar aus. Denn sie wäre im besten Fall eine Erzählung von den Intuitionen, die es wirklich gegeben hat, eine Folge einzelner Charakteristiken. Da Kunstwerke Anlässe sind, um Intuitionen von neuem hervorzurufen, so ist alles Reden von objektiven Bedingungen des ästhetischen Wertes ein abergläubisches Geschwätz („Astrologie der Ästhetik"). Das ästhetische Urteil besteht in der Wiederholung des künstlerischen Schaffens und ist nur möglich mit Hilfe der philologischen und geschichtlichen Auslegung. Hans Feist gibt dieser den Tatsachen grob widersprechenden Ansicht den folgenden Ausdruck: „Die historische Kritik in der Kunst- und Literaturgeschichte erhält damit ihren hervorragenden Platz zugewiesen, denn ohne sie würde der Genuß fast aller Kunstwerke unwiderruflich verloren gehen" (S. XXI, vgl. S. 137). Man sieht, wie alles, was uns wichtig scheint, als Unsinn abgetan wird: der unbefangene Genuß der Kunst, die systematische Forschung, die allgemeine Kunstwissenschaft, schließlich auch die ganze Fülle der ästhetischen Grundformen. Vom Tragischen, Komischen usw. meint nämlich Croce, das seien Begriffe, die in die Psychologie gehören, aber nichts mit Philosophie und Ästhetik zu tun haben (S. 94). Übrig bleibt die Schönheit als reine Intuition oder Expression und Ästhetik als Wissenschaft der expressiven Aktivität. —

Der zweite Teil des Buches, doppelt so groß wie der erste, enthält eine „Geschichte der Ästhetik". An ihr ist zu rühmen, daß sie aus den Quellen gearbeitet

ist — allerdings ohne sie zu erschöpfen und oft ohne Verständnis für die geschichtlichen Zusammenhänge; Neues und Wichtiges wird an manchen Stellen mitgeteilt, so in dem Abschnitt über die Renaissance, über Conti und Cesarotti, über Francesco de Sanctis. Die Höhepunkte sieht Croce bei Giambattista Vico und bei Hegel. Das ist eine bestreitbare, aber immerhin ernst zu nehmende Auffassung. Wie jedoch die Höhepunkte erreicht worden sind, das wird nicht klar. Ein Grund für diesen Mangel liegt darin, daß Croce sich nicht eindringend genug mit den von ihm behandelten Denkern beschäftigt hat. Hierfür zwei Proben. Von Plotin wird fälschlich behauptet, er habe das Schöne und die Kunst in einen Begriff gegossen, während er doch nur die Form schön nennt, dagegen die — im Kunstwerk nicht fehlende — Materie als häßlich bezeichnet. Das Schöne ist ja für Plotin nur wichtig, soweit es über sich selbst hinausführt, und mit der „Schönheit in der Seele" ist nicht, wie Croce offenbar glaubt, die Menschenseele, sondern die Weltseele gemeint. Man hat den Eindruck, daß Croce die Abhandlung περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους gar nicht kennt. — Ein anderes Beispiel ist Schleiermachers Ästhetik, der Croce besondere Aufmerksamkeit zuwendet und die er — mit Recht — gegen die üblichen Angriffe verteidigt. Auch hier fehlt es an der breiten Grundlage. Freilich standen Croce noch nicht Odebrechts Ausgabe und Buch zur Verfügung, aber er hätte sich nicht auf die Kollegnachschrift beschränken dürfen, denn längst waren veröffentlicht drei Akademiereden „Über den Umfang des Begriffs der Kunst in bezug auf die Theorie derselben", und es waren bekannt die zahllosen ästhetischen Betrachtungen in den verschiedenen Entwürfen der Sittenlehre sowie Ausführungen über den Ort der Kunst in der Abhandlung über den Begriff des höchsten Gutes. Die Nachschrift der Schleiermacherschen Vorlesung ist also keineswegs das einzige Zeugnis, „das uns von seinen ästhetischen Betrachtungen erhalten blieb" (S. 326). So sind Croce denn die Zusammenhänge der Lehre verschlossen, vor allem die Funktion der Begriffe Gefühl, Begeistung und Besinnung. Es ist beispielsweise wohl richtig, daß Schleiermacher die Begeistung mehrfach mit dem Traum vergleicht, aber das ist etwas durchaus Nebensächliches; bei dem Hauptbegriffe des „unmittelbaren Selbstbewußtseins" versagt die Darstellung, weil sie weder auf die „Ethik" noch auf die „Dialektik" zurückgreift, und so wird der Kern der Schleiermacherschen Ästhetik nicht aus der Schale gelöst, nämlich: die Kunst als sittlich geforderte Selbstoffenbarung des individuellen Selbstbewußtseins für die Gesamtheit.

Ganz schlimm wird es von dem Punkt an, wo Croce sich der Gegenwart nähert. Was soll man dazu sagen, daß er die Assoziationisten die „modernen Herren auf dem Gebiete der Ästhetik" nennt! (S. 110). „Besonders in unseren Tagen hat man sehr häufig die Notwendigkeit einer induktiven Ästhetik bejaht, einer Ästhetik von unten." Das sei eine „nichtige und lächerliche Untersuchung". „Wir wollen uns hiermit nicht weiter aufhalten, weil es scheinen müßte, daß wir damit aus Erforschern der ästhetischen Wissenschaft und ihrer Probleme zu Erzählern komischer Anekdoten würden" (S. 115 f.). Wie immer man zur experimentellen Ästhetik stehen mag — so darf man über die Unsumme ernster Arbeit, die von Fechner an bis zu Ziehen in Deutschland und Amerika geleistet worden ist, nicht aburteilen. Von der Ästhetik, die jetzt lebendig ist, schweigt Croce vollständig. Er sagt seinen Lesern kein Sterbenswörtchen über die Fortschritte der letzten Jahrzehnte, erwähnt weder die Phänomenologie noch die allgemeine Kunstwissenschaft, weder Volkelts dreibändiges Werk noch Wölfflins Schriften, er kennt nicht die tiefgehenden Zergliederungen des Ausdrucksbegriffes, die ihm helfen könnten, seinen eigenen ganz verschwommenen Begriff zu klären — kurz, sein Buch ist gründlich veraltet und war schon veraltet, als es zum ersten Male erschien. Das muß mit aller Deutlichkeit

ausgesprochen werden. Als ich Croces kleine Schriften hier anzeigte, habe ich dem Essayisten Croce rückhaltlos Beifall gezollt, aber den Systematiker und Historiker muß ich leider ablehnen. Schonung ist nicht am Platze, da Croce selber ohne jede Rücksicht urteilt. Bereits die erste Auflage wurde übersetzt. Damals sprach Richard M. Meyer von Croces „eitler Konsequenzenmacherei" und „oberflächlicher Polemik". Er fügte hinzu: „So harte Worte dürfen gerade bei diesem Buche nicht gescheut werden, nicht nur wegen des betrübenden Mißverhältnisses von Anlage und Ausführung, nicht nur wegen des unerfreulichen Hochmuts, mit dem jede frühere Ansicht abgetan wird, sondern auch wegen des doch wohl etwas zu lebhaften Enthusiasmus, mit dem es jenseits und diesseits der Alpen aufgenommen worden ist". Es scheint mir bedauerlich, daß jetzt nochmals so viel Mühe an eine Übersetzung und so viel Kosten an eine Drucklegung verschwendet worden sind, während unsere jungen Gelehrten, die, wie ich weiß, zeitgemäßere und wertvollere ästhetische Untersuchungen vollendet haben, nicht zu einer Veröffentlichung ihrer Arbeiten gelangen können.

Berlin. Max Dessoir.

Günther Schulemann: Ästhetik. Borgmeyer, Breslau 1930. 238 S.

Das erste Kapitel entwirft nach einigen einleitenden Bemerkungen einen knappen Abriß der Geschichte der Ästhetik. Ich gebe zwei kleine Proben. Über die griechische Lehre vom Schönen und der Kunst heißt es: „Was nun die Philosophen betrifft, so scheint Sokrates nicht allzuviel Sinn für das nutzlos Schöne gehabt zu haben. Platon hingegen, der es im Sinnlichen erblickt, reiht sein Vorbild bei den Ideen ein und weiß es (zumal in den Dialogen Hippias major und Phaedrus) bereits hoch einzuschätzen" (20). Dann über Kant: er habe „in seiner Kritik der Urteilskraft die Ästhetik in sein kritisches System einbezogen mit sorgfältigen Untersuchungen über die Eigentümlichkeit des ästhetischen Urteils, aber doch auch vieles früher unbefangener Gesehene einigermaßen gewaltsam in die Sprache des Kritizismus übersetzend" (24). Eine solche Kürze, die nur die Wahl hat, schlagend oder trivial zu sein, ist, wie diese Proben zeigen, gefährlich.

Das zweite Kapitel bringt dann die entscheidenden prinzipiellen Bestimmungen. Erst über das ästhetische Erlebnis: „Es scheint ... in einer dem allgemeinen gesunden Lebensgefühl des Menschen durchaus entsprechenden Beteiligung aller seiner Kräfte zu bestehen" (32). Diese Lehre von der „Funktionslust" als dem Grund des ästhetischen Erlebens verträgt sich aber auch mit seiner Auffassung als Quietiv: „Es scheint begleitet zu sein von einer befriedigten, willkommenen, zum mindestens der seelischen Natur konformen Bewegung oder sogar Beruhigung ihres Wünschens und Wollens" (32). Aber auch die Einfühlungstheorie kommt zu Wort: „Es gehört dazu ein mehr oder weniger bewußtes Sicheinfühlen mit Körpergefühlen und Sinneseindrücken nicht nur, sondern auch mit der Umwelt und mit Ideen" (32). Das Schöne aber ist nicht nur Erlebnisform, sondern hat ein fundamentum in re. Bürgschaft hierfür ist die „schöne Seele", die als Subjekt zugleich Objekt ist (35). Auf diesem Wege gelangt dann der Verfasser aus der psychologischen Beschreibung zu seiner „Definition des Schönen". Sie lautet: „Harmonie der Teile und Vollendung des Ganzen zu einer ungezwungenen und doch scheinbar notwendigen Einheit in der Mannigfaltigkeit, ein Insich-ruhen, Sichabheben und Herausgelöstsein zumal aus allen niederen, ungeordneten, interessegeleiteten Verknüpfungen mit der Umwelt" (37). Die anschließende Kennzeichnung des ästhetischen Ur-

teils hält sich an den sonst wenig geschätzten Kant. Selbst dessen Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit findet Aufnahme. Die abschließenden Bestimmungen spart der Verf. für das letzte Kapitel auf, wo die „Ästhetik innerhalb des Systems der Philosophie" betrachtet wird. Ganz im Stil der Ästhetik des 18. Jahrhunderts wird hier der Übergang von der formalen Schönheitsdefinition zu der ethischen und metaphysischen Bedeutung des Schönen mittels des Vollkommenheitsbegriffes hergestellt: „Ästhetisch, schön usw. bestimmten wir als das, was angeschaut ohne Interesse wohlgefällt, etwa als harmonisch, in sich ruhend, sich selbst genügend, vollkommen. Das objektive Moment der Vollkommenheit (perfectio) aber deckt sich mit der Seinsbestimmung der Güte. Ist also etwas in Idee oder Ausführung eines Kunstwerkes nicht gut, oder auch nicht wahr, so wirkt es auch nicht ästhetisch. Ist es aber gut, so ist es auch schön. Darum wird auch die Wirkung echter Schönheit eine gute sein" (205 f.). Darüber hinaus aber sind im Schönen Ideen, d. h. „vorbildliche Gedanken Gottes" versinnlicht.

Die dazwischen liegenden Kapitel, in denen über die Modifikationen des Schönen, die verschiedenen Künste, über Produktion und Kritik gehandelt wird, sind vor allem dadurch bemerkenswert, daß zahlreiche Beispiele, dem Arbeitsgebiet des Verf. entsprechend, den östlichen Kulturen entnommen sind.

Im Ganzen vermag ich in der vorliegenden Ästhetik nicht eine originale Interpretation des ästhetischen Phänomens zu sehen, sondern eine eklektizistische Komposition, die ästhetische Begriffe im Sinne der neothomistischen Metaphysik äußerlich, wenn auch nicht ohne Geschmack zusammenordnet.

Berlin. Helmut Kuhn.

Béla Balázs: Der Geist des Films. 8°. 217 Seiten. Knapp, Halle (Saale) 1930.

Balázs hat mit seinem Buch „Der sichtbare Mensch" vor sieben Jahren dem Film eine künstlerische Rechtfertigung gegeben und als erster seine ästhetischen Aufgaben gezeichnet. Mit eigenen sehr beachtlichen Regie- und Drehbuch-Leistungen („Abenteuer eines Zehnmarkscheines", „Narkose" u. a.) hat er sie in der Praxis bewährt. Heute, da der stumme Film gerade seine technischen Möglichkeiten in Besitz genommen hat und auf seinem Höhepunkt vor einer neuen Erfindung (des Tonfilms) abtreten muß, heute gilt es ihm einen Nekrolog zu schreiben. Das tut der Verf. nur halb mit wehmütigem Rückblick; denn als historischer Materialist hält er den Umschwung für innerlich (d. h. bei ihm dialektisch) begründet und notwendig. Er ist ein ebenso freudiger Pate des Tonfilms und sieht schon die Perspektiven einer akustischen Kultur, ohne sich über das primitive Gestammel seines Schützlings in der Gegenwart etwas vorzumachen. Hoffentlich behält er damit ebenso recht wie vor sieben Jahren!

Stilistisch und in der Führung der Probleme, in der Beweglichkeit der Darstellung muß dem Buch das höchste Lob gezollt werden; wie sich aus kleinen und lockeren Kapiteln in fast plaudernder Sprache, durch einleuchtende Beispiele gesichert, der künstlerische Aufbau der filmischen Sprache zusammenfügt; wie Bedeutung auch „ohne Sinn" hier und nur hier im stummen Film Ereignis wird. Wie sich aus Einstellung, Montage und Überblendung die stilistischen Konturen ergeben, wie aus Rhythmus, „Ornamenten der Bewegung" und dem „Kontrapunkt verschiedener Sphären" hier aus der Reproduktion produktive Kunst wird, das muß man schon nachlesen. Wer über modernen Stil und Stilbewußtsein sich Gedanken macht, wird

an diesen Ausführungen nicht vorübergehen, denn sie rühren ebenso sehr an das „entfesselte" Theater, an die Frage der Reportage, an abstrakte Kunst usw.

Nicht auf die Begebenheit kommt es im Film an, sondern auf die „Erscheinung". „Nicht nur das was mit dem Ding geschieht, sondern auch das was gleichzeitig in uns geschieht" wird gestaltet, ganz zwangsläufig durch die reichen technischen Register (wie Montage, Schnitt, Einstellung), und deshalb ist der Film zu einer neuen Kunstform geworden, in der sich das Subjektive im Gegenständlichen spiegelt wie sonst nirgendwo.

Berlin. Klaus Berger.

Georg Anschütz: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich. Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien („Sichtgebilde"). Mit Niederlegungen und unter Mitarbeit von Eduard Reimpell, Hamburg. Marhold, Halle a. S. 1929. („Deutsche Psychologie", Hg. Fritz Giese, Bd. V, Heft 5.) 104 S. Groß-8°. Mit 18 farbigen Tafeln.

Einleitend spricht der Verfasser der psychologischen Forschung drei hauptsächliche Möglichkeiten der Zielsetzung und Methode zu: eine nomothetische, eine typologische und eine monographische. Die erste gehört ursprünglich der Naturwissenschaft, die beiden andern stehen im Zeichen des geisteswissenschaftlichen Verfahrens. In seinem Buch bekennt sich Anschütz, nicht zum erten Male, zu der letzten und jüngsten Methode: der Monographie. Seine bisherigen Beiträge zu dem Problem um Farbe und Ton waren ebenfalls monographischer Art: ausgehend von einigen wenigen hervorragenden Einzelfällen. Es waren dies (1925) die „analytische" Synopsie des blinden Hamburger Musikers Paul Dörken und (1926) drei Fälle von „komplexer" musikalischer Synopsie, zusammengefaßt im 1. Bande der Sammelfolge „Farbe-Ton-Forschungen" (Leipzig 1927). Diese von A. damals geprägten Termini sind, kurz gesagt, dahin zu verstehen, daß „analytisch" Einzelton mit Einzelfarbe, „komplex" oder „synthetisch" Musik (seltener auch der Einzelton) mit Bildern erlebt wird.

Auch das vorliegende neue Werk hat, wie aus dem Untertitel ersichtlich, einen Einzelfall, und zwar wiederum einen von komplexer oder synthetischer Synästhesie, zum Gegenstand. Dieser Fall überbietet jedoch an Universalität jedes andere bisher bekannte Beispiel in so hohem Grade, daß an ihm allein ein Querschnitt durch ziemlich sämtliche Erscheinungsweisen und psychologischen Beziehungen der Synästhesien möglich wird.

Dies ist der Sinn des Obertitels der Schrift, der, anders verstanden, zu enttäuschten Erwartungen führen würde: insofern A. sich hier ausdrücklich auf die Darstellung dieses einen Sonderfalls beschränkt. Immerhin ist aber ein einleitender Teil (S. 8—15) einer Überschau und vorläufigen Zusammenfassung eines umfassenden Untersuchungsmaterials gewidmet, das in seiner ganzen Ausdehnung freilich noch nicht erschöpft, noch auch bisher veröffentlicht ist. Die hier entworfene noch keineswegs abgeschlossene Systematik der synästhetischen Erscheinungen fördert, in sehr verschiedenen Richtungen, und immer nur im Hinblick auf die Empfindungs-Synästhesie, alles in allem 24 „Arten" zutage, die von uns schematisiert in einer Tabelle wiedergegeben seien (mit kleinen Abweichungen in der Bezifferung):

1. analytische — komplexe (synthetische) Synopsie;

2. gleichzeitig — ungleichzeitig
   mit dem Reiz (Induktor) eintretende
3. konstante — variable
4. optisch deutliche — optisch undeutliche
   (Vorstellungsbildern angenäherte)
5. total — partiell
   vom Sehapparat besitzergreifende
6. unmittelbare, mehr objektive — mittelbare, mehr subjektive
7. naive — durchgeistigte (logisch-ästhetisch durchsetzte)

   } Synästhesie;

8. Abstufungen je nach dem Grad und Typ der eidetischen Anlage
   und der Musikalität.

9. von einer primären Empfindung — von einer primären Vorstellung
   angeregte
10. normale — krankhafte
11. psychoanalytisch deut- und lösbare (aus sexuellen Erlebnissen
    bedingte)
12. als natürlich — als seltsam oder gar drückend erlebte
13. bunte, bewegte — unbunte, starre, raumhafte
    abstrakte — gegenstanderfüllte (darstellende)

    } Synästhesie;

14. mit — ohne
    subjektiv bemerkten Erreger

15. nur bei geschlossenen — auch bei offenen Augen — nur bei
    Fixierung einer Lichtquelle wahrgenommene
    a) das Gesichtsfeld überdeckend
    b) sich mit den Inhalten des Gesichtsfelds zu etwas Drittem
    vermischend
16. seit früher Jugend vorhandene — erst in reifen Jahren auf-
    tauchende
17. nur von einem einzigen — von verschiednen Sinnesgebieten aus
    bei ein und derselben Person angeregte
    (akustisch:) nur durch Musik — auch durch Geräusche
18. durch Sinnesinhalte — durch Begriffe (Zahlen, Buchstaben,
    Wochentage) ausgelöste

    } Synästhesie;

    (Synästhesie „im engeren Sinne“ — „im weiteren Sinne“)

19. Gefühlschromatismen (Auren und sonstige Verfärbungen oder
    Umstrahlungen des Wahrnehmungsbilds)

20. Photismen (Farbenhören) — Phonismen (Tönesehen)





21. zeitweilig (mehr oder minder häufig) auftretende — beständig vorhandene		Synästhesie;
22. bei Selbstbeobachtung		
unveränderliche	— veränderliche a) abnehmende b) zunehmende	
vom Willen		
unbeeinflußbare	— beeinflußbare	
23. halluzinatorische (für wirkliche Gegenstände genommene)		
24. künstlich	a) durch Gifte b) durch Hypnose	erzeugte

„Weitere Differenzierungen ließen sich unschwer durchführen“ (S. 16). Die angeführten „24 Arten“ sind sichtlich vorwiegend, gelegentlich sogar ausdrücklich nur auf optische Synästhesien bezogen. Die „niederen“ Synästhesien, die Nicht-Synopsien, sind wenig mitberücksichtigt; sie würden die Vielfalt der Fälle zweifellos noch in besonderer Weise erhöhen.

Grundlegend ist der Gegensatz von analytischer und komplexer (synthetischer) Synopsie (Pkt. 1), der typologische Bedeutung hat: insofern beide Arten der synästhetischen Zuordnung sich in gewissem Grade ausschließen und denn auch bei ein und demselben Fall nur selten wirklich ausgeprägt nebeneinander bestehen; auch steht analytische Synopsie charakterologisch in Beziehung zu einer allgemein analytischen (desintegrierten), synthetische Synopsie zu einer ganzheitlichen (integrierten) Charakterhaltung.

Die Grade der Lebhaftigkeit und Frische der Sekundärerscheinung (Pkt. 4) sind in der Anschützschen Aufstellung nicht in den Bereich der reinen Vorstellung und des bloßen Bewußthabens hinein verfolgt; vielmehr ist, wie gesagt, stets die empfindungsmäßige Synästhesie im Auge behalten. Als „Grenzfall“ in der positiven Richtung der Intensität oder subjektiven Eindringlichkeit erscheint der unter „23“ gebuchte Fall, daß die synästhetischen Anschauungsbilder „mit wirklich vorhandenen Objekten verwechselt werden“ (S. 15). Zwischen diesem Grenzfall und der Sekundärempfindung, die als solche erkannt wird, könnte allenfalls „die Grenze zum Pathologischen“ gezogen werden (siehe Pkt. 10).

Was nun den von A. dargestellten neuen Sonderfall betrifft, ist tatsächlich im Titel der Schrift nicht zu viel behauptet. Synästhetische Erscheinungen wurden hier „durch alle überhaupt möglichen peripheren und zentralen Anlässe erzeugt“ (S. 35). Sogar ist also Farbe und Ton im Titel nur Symbol für die sämtlichen übrigen Sinnenentsprechungen, nicht zu denken der Verbindungen zwischen Sinnlichem und Abstraktem. Auch sind die Sekundärerscheinungen hier keineswegs immer nur optischer Natur: auch hochentwickelte empfindungsmäßige Phonismen sind zu verzeichnen (S. 47) — ein in der Literatur bisher fast einzig dastehender Fall.

Herr Eduard Reimpell, ein äußerst vielseitiger künstlerischer Dilettant, zeigt sich um die Festlegung seines Falls lebhaft bemüht; seine umfänglich wiedergegebenen Aussagen tragen persönliche Note und, nicht bloß ihrem eigentlichen

Inhalt nach, Merkmale einer ungewöhnlichen Phantasiebegabung. Das stärkste sachliche Verdienst Reimpells um die wissenschaftliche Verwertung seiner Phänomene ist in der großen Reihe von farbigen Niederlegungen seiner „Sichtgebilde" zu erblicken, zu welchen er durch den Verfasser bewogen wurde: deren 80 in 18 Buntdrucktafeln dem Buche beigegeben sind. Es kann nicht wundernehmen, daß hier gewisse Gemeinsamkeiten mit den von A. 1926 ebenfalls an Hand von Bildermaterial dargestellten komplexen farbigen Synopsien bestehen; diese Ähnlichkeiten sind jedoch nicht eigentlich weitgehend, vielmehr zeigt Reimpell auch in dieser Richtung gleichsam seine persönliche Note. Andrerseits tragen seine Niederlegungen doch wieder nicht den Charakter rein künstlerischer Äußerung; eine ehrliche introspektive Bemühung dürfte kaum anzuzweifeln sein. Der Grundcharakter dieser Bilder, der mit den komplexen Farben-Synopsien der älteren Fälle gemeinsam ist, erinnert, schon durch die dekorative Gegenstandslosigkeit im äußeren Sinne, an gewisse Bestrebungen der modernen abstrakten oder „absoluten" Malerei, sehr stark auch an mediumistische Bilder und an die Kunst der Geistesgestörten, etwa Schizophrenen.

Der Großteil des Buchs ist nun einer gedrängten systematischen Wiedergabe der mit Reimpell aufgenommenen Protokolle gewidmet. Als Richtlinie zu diesen Protokollen dient ein Fragebogen von nicht weniger als 157 Punkten, nach welchem schon bei früheren Untersuchungen A.s verfahren wurde; seine Veröffentlichung im Druck (S. 19—24) erlaubt einen genauen grundsätzlichen Einblick in die Werkstätte des Autors und ist insofern für künftige Fortarbeit von besonderem Wert. Den breitesten Raum beanspruchen im übrigen Reimpells Selbstauslegungen der von ihm festgehaltenen Anschauungsbilder. Diese sind so ausgewählt, daß sie die erstaunliche Universalität dieses Synästhetikers unmittelbar dartun. Von geschlossenen Vorstellungssystemen sind unsere 5 Vokale und die Zahlen von 1 bis 10 unter den Gegenständen der „Sichtgebilde" vertreten; daneben steht eine doppelt aufgenommene Reihe von zwanzig berühmtesten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, die in den Tafeln n i c h t wiedergegeben sind. Im übrigen werden die Gegenstände der Abbildungen wesentlich von sehr komplexen geistigen Begriffen, seltener von dichterischen oder musikalischen Vorlagen oder von Naturdingen und konkreten Personen gebildet: hervorragende Persönlichkeiten, von Jesus Christus bis Rudolf Steiner, besonders Philosophen und Pädagogen, dann persönliche Bekannte Reimpells, seine Frau, etliche mystische und ethische Begriffe wie Gut und Böse, aber auch „Logisches" wie Anfang und Ende, Naturwissenschaftliches wie Elektrizität und Schlaf, poetische und biblische Vorstellungen und Reminiszenzen, Sentenzen wie „Alles ist Geist", philosophische und künstlerische Grundrichtungen, Astrologie, „Ägyptische Kultur", die verschiedenen Menschenrassen; dann wieder Tiere, Pflanzen und deren Geruch, Glockenläuten, ein Liedchen von der Spieldose gespielt, — zu alledem ganze Reihen von Farb-Formen-Erscheinungen zu selbstgedichteten Märchen. Eine Gruppe von nicht abgebildeten Photismen betrifft außerdem die oben erwähnten zwanzig Komponisten, ferner das Lesen und innere Hören einer Partitur (Schluß von „Tristan und Isolde"), wiederum ein Spieldosenstück, und schließlich den Anblick von Personen. Auffällig ist jedenfalls, wie wenig hier unmittelbar Sinnliches im Vordergrund steht: Synästhesien „im weiteren Sinne", wie sie A. selbst in der oben wiedergegebenen Systematik der Synästhesien definiert (oben Pkt. 18), geben den Grundstock ab. Wie weit freilich selbst die (logisch ge-

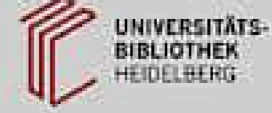
nommen) abstraktesten dieser Gegenstände gerade für Reimpell unmittelbar sinnlich durchwoben sind, geht aus den besagten Selbstauslegungen schlagend hervor.

Die beiden Reihen von Sichtgebilden „bei Konzentration auf Namen bekannter Komponisten“ sind von A. zu einer Tabelle über die Häufigkeit der in den protokollarischen Beschreibungen auftretenden Farbennamen ausgewertet, aus welcher eine Bestätigung des charakterologischen Bildes der Versuchsperson abgeleitet wird. Hier scheint jedoch die allerdings nicht ausschlaggebende graphische Veranschaulichung des Ergebnisses der Tabelle anfechtbar (S.96). Seine auffällige Vorrangstellung verdankt hier „Gelb“ nur dem, daß darunter nicht bloß Kress, sondern auch Braun subsumiert ist; diese beiden Qualitäten stehen aber zu Rot mindestens ebenfalls in Beziehung (d. h., es hängt davon ab, in welcher Tönung das Kress und Braun im besonderen Falle gedacht ist), und Gelb allein bleibt hinter Rot allein um einiges zurück. Anfechtbar ist ferner auch die mit diesem Diagramm verbundene Behauptung, daß die „Anzahl aller Farbenbezeichnungen für die einzelnen Qualitäten ... sogar noch bei den hohen Gegenwartskulturen“ dieser Verteilung gemäß sei (S. 96). Eine von mir versuchte Zusammenstellung der rund 100 charakteristischen Farbenbenennungen unseres heutigen Deutsch (unter Ausschluß aller Benennungen nach dem Farbstoff — mithin der meisten Palettenfarben) ergibt das Schwergewicht für Rot, dem Gelb wohl am nächsten, aber nur dann gleichkommt, wenn man Kress dazu zählt; Braun dagegen macht einen eigenen starken Posten aus, der zu Rot mindestens ebensosehr in Beziehung steht wie zu Gelb.

Über das Deskriptive hinaus begnügt sich A. im übrigen mit bloßen Ausblicken und Andeutungen etwaiger Ergebnisse; endgültige Aufstellungen hierüber sind nicht als Aufgabe der vorliegenden Schrift gedacht. Was ohne weiteres deutlich wird, ist ganz allgemein dies: wie weit das Problem der Synästhesie davon entfernt ist, eine bloße Kuriosität innerhalb der Psychologie der Wahrnehmung darzustellen. Schon einmal erweist sich gerade an den Tatsachen der Synästhesie die Psychologie der Wahrnehmung als nicht praktisch isolierbar aus der Psychologie des Denkens, Fühlens, Wollens; insbesondere erscheint alle Wahrnehmung hier durchsetzt von „geistigen“, gedanklichen Prozessen: so etwa in dem Streben nach Bildung sinnvoller Systeme unter gleichgeordneten elementarischen Inhalten. „Die Synästhesien erweisen nicht nur die innere Einheit der Sinne, ihre Wechselwirkungen, Stellvertretungen und ihr Zusammenwirken, sondern auch die Einheit und das Ineinanderwirken der Sinne, des ‚Peripheren‘, mit dem Geistigen, dem Fühlen und Wollen in deren alter Bedeutung, also dem ‚Zentralen‘“ (S. 103). Eben hierin wurzelt fraglos auch die besondere kulturwissenschaftliche Bedeutung der synästhetischen Tatbestände: wie dies auch in einem Kapitelchen zur „Bedeutung der Synästhesien“ der Anschützschen Untersuchung andeutungsweise vorausgeschickt ist, namentlich mit Hinblick auf Sprache, Musik, Malerei (S. 16 f.).

Ein ganz besonderer Zusammenhang der synästhetischen Erscheinungen stellt sich indessen immer greifbarer und unabweislicher heraus: hier werden Brücken geschlagen zu dem Phänomenkomplex des sog. Okkulten. An eine erste Andeutung von E. R. Jaensch anknüpfend, gibt A. schon 1926, in seiner eingangs genannten ersten Arbeit zur „komplexen musikalischen Synopsie“, in nicht weniger als 19 Punkten eine Übersicht über die Übereinstimmungen zwischen synästhetischen und okkulten Phänomenen[1]). Die Frage nach der Stellung der Versuchs-

[1]) Farbe-Ton-Forschungen I, Leipz. 1927, S. 205 ff.





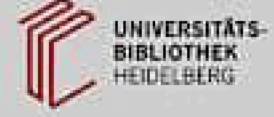
person zum Okkulten bildet denn auch eine eigene (letzte) Fragengruppe des oben erwähnten Untersuchungsschemas. Im Falle Reimpell liegen die Dinge so, daß bei ihm das unbedingte Gefühl besteht, selbst „hellseherisch“ begabt zu sein: wie dies nicht bloß aus seiner Beantwortung dieser Fragen hervorgeht (S. 47), sondern auch sonst allenthalben in seinen Aussagen zum Durchbruch kommt. Auch seine ganze Denkweise, seine geistige Grundhaltung, ist wesentlich die des „Okkultisten“, wenn auch gewissermaßen von oben her durch ein ehrliches und naives Wissenschaftlichkeitsstreben überwacht; so daß er daran zweifelt, daß „die üblichen spiritistischen und okkultistischen Erklärungsversuche genügen“, zu ergründen, was jene „Geistererscheinungen“, Wahrträume usw. „tatsächlich sind und woher sie stammen“ (S. 47). Unter den abgebildeten Sichtgebilden Reimpells ist eines, wie erwähnt, mit „Rudolf Steiner“ überschrieben, ein anderes betrifft die Astrologie. Die grundsätzliche Verwandtschaft solcher Bilder — nicht bloß der Reimpellschen — mit mediumistischen Zeichnungen ist ebenfalls schon erwähnt worden. Wie, drittens, gleichfalls erwähnt, dient auch der Anblick von Personen — oder auch von deren Handschriften — als Auslöser von Photismen; an diese knüpft Reimpell Schlüsse und Behauptungen über die Person von der Art, wie sie Wahrsager von jeglicher Sorte vorzubringen pflegen. A. gibt ein Beispiel aus „vielen hundert Beurteilungen von Personen“ nach dem Protokoll wieder (S. 101 f.) und knüpft daran die folgenden Erläuterungen: „Bestimmte Eigenschaften werden ... den einzelnen Personen deshalb beigelegt, weil bestimmte Färbungen an ihm [sollte heißen: an ihnen] erscheinen. Vergleicht man diese Feststellungen mit den theosophischen Behauptungen in den Werken von L e a d b e a t e r oder L e a d b e a t e r und A n n i e B e s a n t, so liegt die Vermutung nahe, daß die dort behandelten, zum Teil bildlich dargestellten und metaphysisch ausgelegten Erscheinungen im Grunde Analoges bedeuten, daß sie also subjektiven Ursprungs und als subjektive Symbole oder Symbolismen anzusprechen sind. Welche metaphysische oder erkenntnistheoretische Bedeutung dabei die Synästhesien ihrerseits besitzen können, wird an dieser Stelle nicht erörtert.“

Dies letztere ist der springende Punkt. Selbst wenn — wie hier durchaus wahrscheinlich wird — die Gesichte der „Hellseher“ durchwegs, oder zu einem Teil, synästhetischer oder verwandter (eidetischer) Natur sind, so ist damit über den etwaigen erkenntnistheoretischen Wert und Unwert des „Hellsehens“ noch nicht entschieden. Es ist gerade das Verdienst der früheren Arbeiten A.s, an der Empfindungs-Synästhesie ein erkenntnistheoretisches Moment herausgearbeitet zu haben:

„Sieht jemand in seinen ‚Visionen‘ Farben und Formen, die etwas Gehörtes o d e r a u c h G e d a c h t e s repräsentieren, das jedoch im Hören oder im bewußten Denken nicht erfaßt wurde und vielleicht unerfaßbar ist, so ist dies zweifellos eine Art von Erkenntnis, die von Erkenntnis im sonst üblichen Sinne abweicht. Vielleicht ist es ... dasjenige Erkennen, das dem Erschauen des Orientalen, der Intuition, dem unmittelbar Gegenwärtighaben der Religionen, dem schon von Tacitus in bezug auf die deutschen Frauen betonten ‚aliquid providum‘, dieser Seher- oder Ahnungsgabe, irgendwie entspricht.“ — „In den musikalischen Ph[otismen] finden sich selbst solche Elemente des Hörens übertragen ... wieder, die einer akustisch-musikalischen Analyse entweder gar nicht oder nur indirekt zugänglich sind“; „sehr häufig“ ist beim Farbenhören der Fall, daß dem Synoptiker „erst an Hand der Farbeneigenschaften klar wird, wie ein Klang eigentlich beschaffen ist, Dinge, die er aus dem direkten Hören heraus gar nicht angeben könnte“[2]).

---

[2]) Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung, Leipz. 1927, S. 29 und 14;





So heißt es auch in der vorliegenden neuen Schrift: „Die Erforschung der Synästhesien erfaßt bestimmte psychische Zusammenhänge, die in gleicher Weise kaum durch andere Methoden greifbar sind. Insbesondere liefern sie optische Niederschläge latenter Prozesse und Tatbestände. Die Synästhesien eröffnen Einblicke in die vielgestaltigen Mittel und Wege, durch die entweder in rein individueller oder in allgemeingültiger Form Erkenntnisse entstehen. Eben damit zeigen sie u. U. mannigfache Quellen menschlicher Täuschung und menschlichen Irrtums“ (S. 103).

Alles in allem wird also hiermit eine Empfindungsweise zu einer Erkenntnisquelle — einerlei welchen Ranges. Und das ist es gerade, was auch von den sog. okkulten Erkenntnisquellen, insbesondere vom „Hellsehen“, behauptet wird: hier wird von empfundenen Erkenntnissen berichtet, von einer „Schau“ im Sinne tatsächlichen Sehens. Unter dem „zweiten Gesicht“ dürfte in diesem Sinne wohl überhaupt die (optische) Synästhesie zu verstehen sein. Das Sehen von Personen in Farben, wie es bei Reimpell so stark entwickelt ist, ist von der Synästhesie-Forschung schon lange beobachtet worden, besonders an hysterischen Frauen[3]); ebenso die „Gefühlschromatismen“ (Wallaschek[4])), die dem zweifellos nahestehen. Hier ist der Zusammenhang mit den sog. Auren der Hellseher besonders auffällig, wie z. B. auch Steiner sie beschreibt[5]). So sehr sich also eine Gleichsetzung zwischen „Hellsehen“ und komplexer optischer Synästhesie aufdrängt, so ist gleichwohl durch eine solche „Erklärung“ des Hellsehens sein allfälliger Erkenntniswert noch nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Im Gegenteil wäre er hierdurch in gewissem, allerdings sehr bescheidenem Grade verbürgt.

Eine Klärung dieser vielen für Psychologie und Kulturwissenschaft gleich bedeutenden Zusammenhänge der synästhetischen Erscheinungen ist gerade von A.s Fortarbeit auf dem so erfolgreich eingeschlagenen Wege zu erhoffen. Der vorliegende neue Beitrag bedeutet in seinem Beziehungsreichtum einen Markstein auf diesem Wege: man kann sagen, daß das Ziel den daran gewendeten Aufwand an Fleiß und methodischer Arbeit nicht bereuen läßt.

Wien. Albert Wellek.

Lothar Brieger: Das Frauengesicht der Gegenwart. Enke, Stuttgart 1930. 145 Seiten. 16 Textabbildungen und 71 Bildtafeln. Geh. RM 10.—, gebd. RM 12.—.

Die Ausprägung der vorherrschenden Eigenschaften einer Epoche nach den Gesichtspunkten der männlichen Aktivität, der individuellen Verschiedenheit und Geistigkeit (= charakterisierende Eigenschaften) oder der weiblichen ausgleichenden Schönheit und gegenseitigen Anpassung (= typisierende Eigenschaften) läßt sich aus zeitgenössischen Bildnissen, aus der Darstellung des geistgeformtesten Körpers, des menschlichen Antlitzes, ableiten, wenn auch das Gefühlsmäßige dabei eine ge-

---

Farbe-Ton-Forschungen, I, S. 65. Vgl. ferner ebenda S. 206 Pkt. „n“, und Kurze Einführung, S. 23.

[3]) Siehe z. B. R. Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung, Leipz. 1905, S. 168; K. Lenzberg, Zur Theorie der Sekundärempfindungen usw., Z. f. angewandte Psychologie, XXI, 1923, S. 280 und anderwärts.

[4]) a. a. O. S. 165 und 168.

[5]) Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten? Berlin 1922, S. 12.

wisse Rolle spielt. Daraus ergibt sich für jede Periode ein Spielraum, innerhalb dessen Verschiedenheiten in der Deutung einzelner Erscheinungen freilich kaum zu vermeiden sind. Dennoch besitzt dieser Grundgedanke des vorliegenden Buches Überzeugungskraft genug, um einmal von hier aus kulturgeschichtliche Entwicklungen zu betrachten.

Vom alten Osten, aus dessen Kunstdarstellungen die Unterschiede noch wenig hervortreten, führt der Verfasser die Linie über die männlich geformte Antike, über das Mittelalter, in dem die Scheidung der Aufgaben eine ausgesprochene war, zur italienischen Renaissance, in der die verwickelte Situation durch Behauptungen wie: „Fehlschlagen des Versuches zur Herrschaft der männlich gerichteten Charakterform und ihrer schließlichen Umkehrung" zu summarisch und formelhaft gegeben scheint, um überzeugend zu wirken. Es dürfte gerade in diesem Sinne zwischen Frührenaissance und Klassik deutlich zu unterscheiden sein und ein zeitlich merkwürdig rasch folgender Umschwung bestehen, auch dürfte sich Michelangelo als ein besonders gelagerter Fall wenig zur Beweisführung eignen. Venedig als Rückkehr zur Norm wird gestreift und im Barock eine „spielerische Umkehrung" der Verhältnisse (Perücke = Umbiegung des Charakteristischen ins Typisierende) festgestellt, während das Rokoko wiederum das Durchdringen der Frau zu ihrer natürlichen Stellung zeigt und ein neues Schönheitsmerkmal, das „Pikante", schafft. Die Revolution bringt die Vorherrschaft des Mannes unter Beziehung auf die Antike, die Romantik den Einfluß des Orients auf den Frauentyp und das weitere 19. Jahrhundert schließlich wieder die Differenzierung der Eigenschaften.

Diesem historischen Vorspiel, in dem teils mehr, teils minder glücklich der reiche Wechsel der Beziehungen ersteht, folgt das Heute, und hier findet die Idee, beflügelt durch die Aktualität der Fragestellung, ihre volle Auswirkung und einleuchtende Kraft. Ausgehend von der Frau auf der Bühne als der am sichtbarsten wirkenden Verkörperung unseres Verhältnisses zur Umwelt, führt der Verfasser den Nachweis von der Umschichtung in der Einflußsphäre der Geschlechter. Die Übernahme des charakterisierenden Elementes durch die Frau, ihr Einrücken in die Positionen des Mannes, der durch Anpassung in soziale Gemeinwesen der Typenform sich nähert, dieser seit den Tagen der Emanzipation mit Konsequenz verfolgte und durch wirtschaftliche Umstände begünstigte Weg wird an Hand zahlreicher Bildnisaufnahmen bis zur Analyse einzelner Berufsarten dargetan. Eine Fülle treffender Beobachtungen und Streiflichter auf die Wandlungen des Theaters, der Literatur, Kunst, Ehe, Gesellschaft usw. zeigt, wie fruchtbar der leitende Gedanke ist. Die Stellung des Mannes dazu wird nur gestreift. Ob der neue Typ freilich die Zuneigung des Mannes in weiteren Kreisen heute schon stärker anregt, möchte bezweifelt werden, denn ein Blick auf die Masse der illustrierten Blätter und ins Kino, die doch rein kommerzielle Unternehmungen darstellen, zeigt ein Bild, dessen seelen- und unterschiedslose Maskenhaftigkeit den Verdacht nahelegt, als stelle er eine Art Flucht des männlichen Instinktes dar in einen Wunschtraum, der in seiner Gegensätzlichkeit zum Leben schon karikaturenhafte Formen angenommen hat. Der Verfasser vermeidet mit Glück allzu feste Normen für eine noch in vollem Fluß begriffene Bewegung, und doch geben seine Gesichtspunkte einen wertvollen Beitrag zur Klärung jenes psychologischen Prozesses, der unter dem Schlagwort „Vermännlichung der Frau" die Gemüter erregt und dem, wie der Verfasser meint, nicht nur wechselnde Mode, sondern grundsätzliche Veränderung in der Stellung der Ge-

schlechter zueinander innewohnt, eine Bedeutung, die diese Epoche als einen Übergang zu neuem kulturellem Weltbilde zeigt.

Berlin. Rudolf Stumpf.

Felix von Trojan: Handlungstypen im Epos, Die Homerische Ilias, aus: Wortkunst, Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte. Neue Folge, drittes Heft. Herausgegeben von Oskar Walzel, Bonn. Max Hueber, Verlag, München 1928.

Diese sehr gründliche Arbeit zeigt an einem gewiß nicht „naheliegenden" Beispiel, wie eine der soziologischen Betrachtung angenäherte Forschung einem sonst nur philologisch oder ästhetisch betrachteten Gegenstand neues Leben abzugewinnen versteht. Zwar bietet der Verfasser in bewußter Beschränkung zunächst vor allem eine Beschreibung und eine psychologische Ordnung des gesamten Handlungsgefüges der Ilias, aber schon allein die Tatsache, daß eine sinnvolle und einheitliche Ordnung ersichtlich wird, die die Welt der Götter und der Menschen in sich befaßt, zeigt, daß der Verfasser einen echten Forschungsgegenstand ergriffen hat und daß es ihm gelungen ist, ihn klar herauszustellen. Verf. kommt zu dem Ergebnis, daß die Handlung das eigentliche Element der Homerischen Komposition ist und daß die Charaktere in engster Beziehung mit ihr hervortreten (115). Er bietet als Belegmaterial für den Text seiner Darstellung eine ausführliche Analyse des Gesamtwerkes nach Inhalt, Handlungsbau und Komposition und verdeutlicht sein Ergebnis in einem sehr klaren Schaubild des Kampfzorns in Form einer graphischen Zeichnung.

Die künftige Aufgabe einer über das Philologische und Ästhetische hinausgehenden Untersuchung des gleichen Gegenstandes wird die Arbeit v. Trojans voraussetzen dürfen und wird vor allem im Vergleich mit Werken aus der gleichen Lebenswelt oder mit Werken aus anderer Zeit, aber mit verwandtem Gehalt, den Sozialgeist zu erforschen haben, aus dem die Handlungstypen sich bestimmen und ihren Sinn erhalten.

Berlin. Werner Ziegenfuß.

Mary-Enole Gilbert: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen. Leipzig: Mayer & Müller 1930. VI, 188 S. (Palaestra 174.)

Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen zu untersuchen ist zweifellos eine sehr interessante Aufgabe. Die Bedeutung des Dialogs in der epischen Dichtung ist ja eins der zentralen Probleme für die Gestaltung des epischen Kunstwerks, und die Darstellung seiner Lösung bei Fontane verspricht darüber reiche Aufschlüsse. Die vorliegende Arbeit behandelt die Verwendung und die Gestaltung des Gesprächs in Fontanes Romanen mit großer Gründlichkeit. Im ersten Abschnitt wird ein Überblick über die Behandlung des Gesprächs im Roman des 19. Jahrhunderts gegeben. Der Realismus forderte die Darstellung der Romanhandlung durch das Gespräch, weil sie der Wirklichkeit näher sei, und unter seinem Einfluß, vor allem als Folge des wachsenden psychologischen Interesses nahm das Gespräch im Roman einen immer größeren Raum ein, so daß schließlich die Berichterstattung, vorher

die beherrschende Form der Erzählung, zu einer Unterbrechung der Gespräche wurde. Der Stil der Gespräche selbst wird realistisch und individuell gestaltet, vielfach auch durch dialektische Färbung, durch das Thema der Gespräche werden allgemeine Fragen der Zeit in den Roman hineingezogen. Das Gespräch erhält schließlich im Roman eine ähnliche Bedeutung für die Handlung wie im Drama, wenn auch seine künstlerische Bedeutung und seine Form sich immer von der dramatischen unterscheiden. Als stilistisches Problem ergibt sich in dieser Entwicklung vor allem die Schwierigkeit, die Stileinheit zwischen Gesprächs- und Textpartien aufrecht zu halten. Weiterhin werden dann die persönlichen Voraussetzungen für die besondere Gesprächskunst Fontanes erörtert: gesellige Kultur, persönliche Veranlagung und literarische Einflüsse.

Der 2. Abschnitt behandelt die Entwicklung der Gesprächstechnik in Fontanes Romanen. Es wird zunächst gezeigt, wie die Romanhandlung ganz vorwiegend in den Gesprächen dargestellt wird, und wie sich die Tendenz, das Hauptgewicht in die Gespräche zu legen, im Lauf der Entwicklung noch verstärkt; eine Statistik veranschaulicht, daß sich die Gespräche in den späteren Romanen noch auf einen größeren Kreis von Personen verteilen, und in den letzten Romanen läßt sich beobachten, daß die Gespräche innerhalb des Romanaufbaues selbständiger werden. Die Untersuchung der epischen Einordnung der Gespräche zeigt, daß Fontane diese Einordnung bewußt durchführte und sich dafür meist der indirekten Rede bediente.

Die Verfasserin untersucht dann die Bedeutung der Gespräche für den Romaninhalt. Sie unterscheidet Handlungsgespräche, Expositionsgespräche und Genreszenengespräche und führt aus, wie in ihnen die Handlung des Romans dargestellt wird. Als die wichtigste Funktion des Gesprächs erscheint dann die Charakterisierung der Gestalten, die in der verschiedensten Weise, direkt und indirekt, durch die Form und durch den Inhalt der Gespräche erfolgt. Die vielfältigen Mittel, mit denen hier Fontanes Kunst in wachsender Verfeinerung arbeitet, werden verständnisvoll und mit guter Beobachtung herausgehoben. Das letzte Kapitel ist den Causerien gewidmet, den Gesprächen, die nicht in ihrem ganzen Inhalt streng an die Handlung gebunden sind, sondern um ihrer selbst willen geführt werden und deren Selbständigkeit in den letzten Werken größer wird. Die Themen dieser Gespräche können verschiedenster Art sein, sehr oft sind es Zeitfragen, und es läßt sich nachweisen, daß sie häufig an gedruckte Vorlagen und Zeitereignisse anknüpfen. Die Verfasserin glaubt in ihnen hauptsächlich die Darstellung persönlicher Anschauungen Fontanes zu erkennen. Für die Technik der Causerien ist von besonderem Interesse, daß aus den Manuskripten Fontanes gezeigt wird, wie er sich die Themen für Gespräche zunächst notierte, ohne sich über ihre Stelle im Roman und über die Personen, denen sie in den Mund gelegt werden sollten, schon klar zu sein. Die Gestaltung dieser freien Gespräche, die als das typisch Fontanische erkannt werden, entwickelt sich allmählich zu immer größerem Reichtum.

In der Schlußbetrachtung stellt die Verfasserin einen Widerspruch zwischen dem vor allem in den Causerien zum Ausdruck kommenden Subjektivismus Fontanes und der Darstellungsform der Gespräche, die an sich realistisch sei und die objektive Wirklichkeit geben solle, fest. Die Erklärung dafür sieht sie in dem Glauben Fontanes an eine Wertordnung, das heißt an eine Gesellschaftsordnung, der zu Liebe alle tragischen Ausgänge in seinen Dichtungen erfolgen.

So interessant die zahlreichen Einzelergebnisse der Untersuchung sind, es bleibt am Schluß doch der Eindruck, daß das Thema nicht voll ausgeschöpft worden ist, daß die künstlerische Bedeutung der Gespräche in Fontanes Romanen nicht in ihrem vollen Umfang erkannt ist, und daß sich daraus auch die etwas unklaren und fragwürdigen Schlußfolgerungen erklären.

Zunächst einmal wäre zu fragen, ob man sich so ohne weiteres die Auffassung zu eigen machen kann, daß der Dialog im Roman an sich etwas Realistisches sei. Daraus, daß Vertreter des realistischen Romans die häufige Anwendung direkter Rede bevorzugten, ergibt sich das doch noch keineswegs. Es würde das ja bedeuten, daß die dramatische Form realistischer sei als die epische, oder daß im nicht realistischen Epos der Dialog unmöglich sei. Tatsächlich aber hat es ja den Dialog in der epischen Dichtung immer gegeben, auch im Versepos, in der Ilias und Odyssee finden sich sehr ausgedehnte Reden und Gespräche. Es wäre also nicht einzusehen, weshalb nicht der Epiker genau so gut wie der Dramatiker im Dialog subjektive Anschauungen gestalten könnte. Aber die zweite Frage ist, ob denn wirklich in Fontanes Gesprächen nur subjektive, oder, wie auch gesagt wird, persönliche Interessen und Gedanken des Dichters, die mit dem objektiven Romanzusammenhang nichts zu tun haben, zum Ausdruck kommen. Hier scheint mir eben die Funktion dieser Gespräche innerhalb des Romans verkannt worden zu sein. Um sie richtig zu erkennen, wäre es vielleicht gut, einmal zu fragen: was steht denn bei Fontane eigentlich n i c h t im Gespräch? Sehr wenig, wie die Untersuchung ergeben hat; die Berichtpartien sind im Wesentlichen nur der Rahmen um die Gespräche. Und weshalb? Offenbar, weil Fontane in rein erzählender Form nichts zu berichten hatte. Das Heldenepos berichtet von kriegerischen Ereignissen, von Fahrten und Abenteuern, der große Roman des 19. Jahrhunderts von sozialem und politischem Geschehen. Bei Fontane aber konzentriert sich das Interesse, wie in der Arbeit festgestellt wurde, auf seelische Vorgänge, auf das, was sich zwischen einzelnen Menschen abspielt. Damit ist die Gesprächsform als die beherrschende gegeben. Freilich ist das Interesse noch nicht ein rein psychologisches, das bedingt wieder, wie in einer Anmerkung einmal richtig bemerkt wird, eine stärkere Betonung der erzählenden Partien, die dann, wie oft im modernen Roman, zur psychologischen Studie werden. Der Gegenstand von Fontanes Dichtung sind seelische Vorgänge im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Hintergrund, auf dem sie sich abspielen. Dieser gesellschaftliche Hintergrund ist es, der vor allem in den freien Gesprächen, die ja für Fontane so besonders charakteristisch sind, dargestellt wird. Es wird nicht ein Bericht gegeben, denn es handelt sich ja dabei nicht um Geschehen, sondern um Atmosphäre. Es werden keine politischen Ereignisse berichtet, sondern es wird über Politik geredet, es wird Stimmung gegeben. (Ein interessantes Gegenbeispiel dafür ist der h i s t o r i s c h e Roman Vor dem Sturm, in dem die berichtenden Partien noch einen viel größeren Raum einnehmen.) Es wird die geistige Haltung einer Gesellschaft gezeichnet, die im Besitz einer überlieferten Kultur ihre Lebensformen noch aufrecht hält, aber doch schon fühlt, daß der Boden unter ihren Füßen wankt, die einer sinkenden Ordnung zuliebe, um der Haltung willen, mit schmerzlichem Lächeln auf stärkeres und echteres Leben verzichtet. Diese Stimmung findet einen deutlichen Ausdruck in dem skeptisch-ironischen Ton, der für die Gespräche in Fontanes Romanen charakteristisch ist, der geradezu ihr Wesen ausmacht. Wie bezeichnend dafür die Stelle in Irrungen Wirrungen, wo Botho Lene von den Ge-





sprächen in der Gesellschaft erzählt, wo in einem Gespräch ein anderes parodiert wird. Auf den Ton der Gespräche, auf alles das, was in ihnen nicht ausgesprochen wird, ist in der Untersuchung zu wenig geachtet worden, es hätte sonst z. B. auch die Vieldeutigkeit, der geheime Doppelsinn mancher Gespräche, wofür besonders Effi Briest mehrere charakteristische Beispiele bietet, hervorgehoben werden müssen. Es hätte sich dann herausgestellt, daß die einzelnen Themen der Gespräche von relativ geringer Bedeutung sind, da sie ja nur Material der künstlerischen Gestaltung waren, daß also die Gespräche keineswegs nur subjektive Augenblicksinteressen des Dichters wiederspiegeln, sondern in dem objektiven Zusammenhang des Kunstwerks von entscheidender Bedeutung sind. Und daraus hätte sich dann auch ein richtiges Verständnis für die den Romanen zugrunde liegende Weltanschauung ergeben. Es wäre nicht möglich gewesen, zu sagen, Fontanes Romane seien in dem Sinn konservativ, daß in ihnen die bestehende Gesellschaftsordnung triumphiere. Es ist nicht so, daß, wie die Verfasserin meint, zufällig in Effi Briest und Irrungen Wirrungen die Problematik dieser Ordnung leise anklingt. Die Ordnung wird, indem sie eingehalten wird, mit aller Deutlichkeit verurteilt, wenn Wüllersdorf und Innstetten von dem Dienstmädchen Roswitha sagen, „die ist uns über“, oder wenn Irrungen Wirrungen schließt, „Gideon ist besser als Botho“. Das ist die Tragik dieser Dichtungen, daß einer innerlich toten Ordnung Opfer gebracht werden, weil noch keine andre da ist. Daß diese Skepsis gegenüber dem Bestehenden nicht vereinzelt und zufällig ist, wird stärker als durch alles andere durch den Ton und den Stimmungsgehalt der Gespräche bezeugt.

Lübeck. Meta Corssen.

Gustav Adolf Platz: Die Baukunst der neuesten Zeit. Mit 500 Abb., 2. Aufl. Propyläen-Verlag in Verbindung mit der „Bauwelt“, Berlin 1930. 4°. 634 S.

Die in unserer Epoche wiedererstandene Baukunst hat schon eine Fülle von Literatur hervorgebracht, die notwendig einseitig ist. Soweit sie aus der Feder der Architekten selbst stammt, ist sie Programm und Aufruf oder Rechtfertigung und Erklärung des eigenen Wirkens, meist von der technischen Seite her; denn der Künstler will und kann seine Kunst meist nicht in Worten fassen. Soweit sie von Kunsttheoretikern, -schriftstellern oder Journalisten kommt, ist die nahe Perspektive zu den Vorgängen oft in allzu subjektivem Sinne spürbar. Und endlich der Sozialpolitiker ist geneigt, nur die ihm zugewandte Seite der Probleme zu sehen und anzuerkennen.

Platz als Stadtbaudirektor einer Großstadt vereint die sonst getrennten Eigenschaften und Vorzüge in seiner Person und gibt uns damit die erste und bisher einzige Gesamtschau des neuen Bauschaffens. Bei der Breite der Anlage, die die Propyläen-Kunstgeschichte in Wort und Bild schafft, war es möglich, die verschiedenen Künstler und Strömungen im Nebeneinander und Ineinander ihres Wirkens in Erscheinung treten zu lassen.

Der größte Teil des Textes wird von einer historisch-genetischen Darstellung erfüllt, die bis zum Anfang unseres Jahrhunderts ausholt und gelegentlich auch einige Fäden bis zu Schinkel und den ersten Eisenbauten zurückverfolgt. Im allgemeinen ist das Werk eines jeden Architekten zusammenhängend besprochen, also Werk-

bauten und Wohnbauten ineinander. Die große Gruppierung ist nach Staaten erfolgt, wobei Deutschland im Vordergrund steht. Hier ist der erste Abschnitt der Vorkriegszeit gewidmet, dem „Durchbruch" der van de Velde, Behrens und des Darmstädter Kreises mit den Verzweigungen der süd- und westdeutschen Schule. Mit Recht ist z. B. Walloth ganz draußen geblieben, auch Schultze-Naumburg und Ludwig Hoffmann müssen in einer Darstellung fehlen, die die Wege zum Neuen aufweist.

Die „Gärung und Klärung nach dem Kriege" ist mit der Vielfältigkeit der neuen Aufgaben und Lösungen besonders gelungen gezeichnet. Wie die Fülle des gebotenen Materials sich in die großen Linien einfügt und klare Profile bekommt, das ist besonders meisterhaft.

Die abgewogenen und treffenden Urteile, die bei aller zugestandenen Zweckbestimmung die künstlerischen Ziele herausheben, werden in den Kapiteln über Frankreich, Holland und Amerika besonders wertvoll.

Was im historischen Teil wegen der monographischen Anlage vielleicht noch etwas ineinander verhakt war, löst sich nun ganz klar in den folgenden systematischen Abschnitten, deren einer dem Städtebau und Siedlungswesen, der andere ästhetischen Fragen und technisch sehr präzisen Erklärungen gilt.

Das Werk ist in seiner frischen Art, die viele Einzelheiten und doch ein Gesamtbild, deutliche Wertungen und doch gerechten Ausgleich bringt, geradezu einzigartig und ganz vortrefflich. Gerade deshalb wird es richtig verstanden werden, wenn wir bemerken, daß die skandinavische Baukunst, besonders Finnlands, die englischen Gartensiedlungen und die Wiener Neubauten zu wenig oder gar nicht berücksichtigt sind.

Daß der Deutsche Werkbund als erster Vorkämpfer der neuen Gesinnung nur beiläufig erwähnt wird, hängt wohl mit der Begrenzung des Themas zusammen. Denn um die Wurzeln der neuen Architektur zu fassen, müßte man über sie hinausgehen in das Gebiet, das man früher „angewandte Kunst" nannte: Kunstgewerbe, Reklame, Typographie, Mode.

Das kostbare und üppig ausgestattete Buch, das in zwei Jahren schon seine zweite Auflage erfuhr, stellt bis auf weiteres das Standard-work über Neues Bauen dar.

Berlin. Klaus Berger.

Georg Lehnert: Geschichte des Kunstgewerbes IV. de Gruyter & Co., Berlin 1931.

In der Sammlung Göschen ist das vierte Bändchen von Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes herausgekommen, welches aber diese Publikation noch nicht abschließt. Was wir im Jahre 1928 über die damals vorliegenden drei ersten Bändchen gesagt haben, müssen wir hier leider wiederholen. Die dort gemachten Einwände sind nicht berücksichtigt worden, ja ganz dieselben Fehler kehren hier wieder. Der veraltete Ausdruck von „Filigran-Gläsern" ist sonst längst ausgeschwitzt worden, während man den Unterschied zwischen Glasschnitt und Glasschliff doch schon ziemlich allgemein einhält. Lehnert scheint die Literatur der letzten beiden Jahrzehnte nicht mehr zu berücksichtigen, sonst hätte er sich mit der Frage der Fayencen von St. Porchaire auseinandersetzen müssen, oder z. B. die alpenländische Gefäß- und

Ofenmalerei der deutschen Frührenaissance nicht übersehen können. Beim abschließenden Bändchen über die Barock-, Rokoko- und Empirezeit wird es noch kritischer werden, wenn er nur Auszüge aus der von ihm 1907 herausgegebenen illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes bietet und die seitherige Literatur in den verschiedenen Zeitschriften, die zahlreiche Kapitel — man denke nur an das Porzellan — in einem ganz neuen Lichte erscheinen läßt, nicht verarbeitet. Populäre Bücher können nur dann empfohlen werden, wenn ihr Verfasser das ganze einschlägige Schrifttum aller Kultursprachen bis auf die neuesten Erscheinungen kennt und sich mit ihnen auseinandergesetzt hat.

Stuttgart. Gustav E. Pazaurek.

René Chavance: La céramique et la verrerie. Paris 1928, Editions Rieder.

In der Keramik hat Frankreich besonders in den letzten dreißig Jahren vor dem Kriege Bedeutendes geleistet, was leider in Deutschland seinerzeit nicht bekannt wurde, weil um 1900 die Münchner und Stuttgarter, die Darmstädter und Dresdner, ganz in eigenen neuen Versuchen befangen, Paris als rückständig ansahen. Wenn nun im vorliegenden Buch ein Rückblick über die neuere französische Keramik gegeben wird, so ist die Feststellung des Verfassers interessant, daß die französische Keramik der Neuzeit stark vom Elsaß, also von germanischen Einflüssen durchsetzt ist. Jules Claude Ziegler, Xavier und Deck, die auch in Deutschland arbeiteten, gaben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bedeutende Anregungen. Chavance führt den ersten Aufschwung der Keramik größtenteils auf sie zurück. Sie führten die handwerkliche Tradition weiter und arbeiteten im volkstümlichen Geschmack. Aber nicht allein darauf beruhen die künstlerischen Ergebnisse und Erfolge der modernen Keramiker. Einen neuen Antrieb gaben, wie Chavance es ausdrückt, die Archäologen, oder wie wir besser und präziser sagen müssen, die Sinologen sowie die Sammler, Händler und Künstler, die ostasiatische und indische Keramik in ihren Ursprungsländern oder auf französischen Ausstellungen sahen. Dieser Einfluß zeigte sich schon bei Carriès (1855—1894), der als einer der ersten japanischen Vorbildern folgte, die er auf der Ausstellung von 1878 gesehen hatte. Seine Anlehnungen waren noch äußerlich. Ihm folgte Chaplet (1835—1909), der von früh auf durch Kopien etruskischer Vasen für die Manufaktur von Sèvres sich auch Technisches der Alten aneignete. Bracquemont bildete sich in den gleichen Jahren an chinesischer Keramik. Trotz technischer Geschicklichkeiten, trotz origineller Erfindungen haben diese Arbeiten vor allem, wenn wir jetzt auf sie zurückschauen können, Vorläufercharakter. Töpfertechnik, volkstümliche Überlieferung und ostasiatische Anregungen wurden noch nicht ineinander verarbeitet. Erst die nächste Generation, die Decoeur, Delaherche, Lenoble, Massoul, Metthey und Avenard schufen Meisterwerke, in denen als selbstverständliche Basis die durchgearbeitete Technik zurücktrat hinter einfachen Form- und Farbenwirkungen. Alles Jugendstilartig-Gesuchte und -Gequälte ist in diesen Arbeiten verschwunden, aufgelöst in die große, künstlerische Vision, die wir auch in den Poterien der ostasiatischen Künstler bewundern. Wie dort, ist auch hier ein schönes Wirkungsmittel die Mannigfaltigkeit der Krakelure. Diese Entwicklung ist von Chavance klar aufgezeichnet, aber er legt gegen Ende zu wenig Gewicht auf den genialen Metthey, der als Autodidakt begann, unter den schwierigsten Lebens-

verhältnissen arbeitete und erst Ruhm erntete, als er vom Tode gezeichnet war. Metthey befruchtete zwischen 1900 und 1917 eine ganze Generation, selbst die oben genannten Älteren seiner Zeit. Leider wurden seine Arbeiten niemals in Deutschland gezeigt. Jetzt sind sie alle in festen Händen.

Der zweite Teil des Buches von Chavance ist der Glaskunst gewidmet. Gallé ist für uns heute unerträglich. Lalique ist auf diesem Gebiet immer noch der unbestrittene Meister. Leider hat der Verfasser nicht die Gelegenheit benutzt, von diesem einzigartigen Künstler, der immer wieder durch neue Einfälle überrascht, eine ausführliche Biographie zu geben.

Berlin. Otto Grautoff.

Mussia Eisenstadt: „Watteaus Fêtes galantes und ihre Ursprünge". Berlin 1930.

Auf dem von deutscher Seite so selten betretenen Gebiet der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts muß jeder neue Versuch dankbar begrüßt werden, die hier noch ruhenden Probleme zu klären. Die überaus fleißige und gründliche, aus einer Kölner Dissertation hervorgegangene, Arbeit von Mussia Eisenstadt unternimmt es, den Ursprüngen der Watteauschen „Fêtes galantes" nachzuforschen. Die Verfasserin hat sich die Arbeit nicht leicht gemacht. Historische, literarische, archivarische, theoretische und biographische Quellen sind aufs eingehendste von ihr studiert worden. Ein scharfsichtiges, vor keiner Mühe zurückschreckendes, das gestellte Problem von allen Seiten angreifendes und beleuchtendes Verfahren hebt diese Schrift wesentlich über das Durchschnittsniveau der kunsthistorischen Anfängerarbeiten. Leider werden diese Vorzüge durch die literarische Form der Darstellung arg geschädigt. Die Klarheit der äußeren Disposition wird durch die allzu oft in baren Schwulst ausartende Formulierung der einzelnen Gedanken wieder zerstört. Wahre Satzungetüme zwingen zu zwei- bis dreimaliger Lektüre. Die erschreckende Häufung entbehrlichster Fremdwörter und die unselige Tendenz nach „origineller" Ausdrucksweise verführt die Verfasserin zu oft gradezu grotesken Entgleisungen. (Ein Beispiel für viele: „Die bildrandparallele Profilgestalt einer apfelwangigen Rubensfrau mit elastischerem Kavalier entschwebt der Scene", p. 77.) So bleibt zu befürchten, daß der größte Teil der Leser sich sehr bald von der „chimärisch verzückten Spiritualität" dieser Lektüre, um mit der Verfasserin zu reden, entmutigt abwendet und das sonst so verdienstvolle Buch beiseite legt.

Berlin. Edmund Hildebrandt.

Berichtigung. Die Schrift Werner Ziegenfuß: Die phänomenologische Ästhetik ist nicht wie in der Besprechung in Heft 26 I Seite 106 dieser Zeitschrift angegeben bei Robert Noske, sondern im Verlag von Arthur Collignon in Berlin erschienen.

Ästhetik und Rechtswissenschaft.

Von

Moritz Stockhammer.

Kelsens methodologische Ergebnisse in der Rechtstheorie, die sich immer mehr als sichere Tragbalken der Staatslehre erweisen, sind vielfach in Analogie oder in Opposition zur naturwissenschaftlichen Methodik gewonnen. So muß z. B. das Postulat der Systemeinheit wie in der Natur-, so auch in der Rechtserkenntnis seine Erfüllung finden[1]), während der Kausalität der Natur die Normativität des Rechtes gegenübersteht[2]). Eine noch weiter reichende Übereinstimmung der Problemstrukturen und -lösungen tritt bei Vergleichung von Theologie und Rechtstheorie zutage, welche Erscheinung in der Verwandtschaft beider Disziplinen begründet ist[3]). Und jüngst wurden auch Rechts- und Sprachwissenschaft in beziehungsreiche Parallele gesetzt[4]).

Besteht doch die Aufgabe der Wissenschaftslehre geradezu in der Konfrontation der die Wissenschaften aufbauenden Prinzipien. Besonders fruchtbringend gestaltet sich dieses Unternehmen bei benachbarten Wissensgebieten wegen der auf langen Strecken ähnlichen Problemlagen. Dies ist nun zwischen Ästhetik und Rechtstheorie der Fall. Aber auch bei noch nicht konsolidierten Disziplinen wirft eine vergleichende Betrachtung einen lohnenden Ertrag ab, da wegen bzw. trotz der methodologischen Gärung und der auf den ersten Blick verwirrenden Entfaltung die logischen Grundlinien bei eingehender Überlegung hervorstechen müssen. Auch die Unausgereiftheit trifft bis zu einem gewissen Grade für unsere beiden Wissenschaften zu.

---

[1]) „Die Einheit der Rechtswelt ist vom erkenntnistheoretischen Standpunkt aus nicht anderer Art als die Einheit der Natur" (Hans Kelsen, Allgemeine Staatslehre 1925. S. 105). — Überhaupt ist Kelsen bemüht, den „Zusammenhang der rechtswissenschaftlichen Probleme mit den großen Fragen anderer Wissenschaften aufzuzeigen" (Ebenda S. VI.).

[2]) Kelsen lehrt die „Normgesetzlichkeit des Wertes ... im bewußten Gegensatz zu der Kausalgesetzlichkeit ... der Natur" (Ebenda S. 44).

[3]) Siehe hiezu Kelsens „Staatslehre" S. 76 ff.

[4]) Walther Eckstein, Jurisprudenz und Grammatik, Zeitschr. für öffentliches Recht. Bd. VII. S. 394 ff.

Eine vom Methodenstreite betroffene Wissenschaft befindet sich immer in starker Abhängigkeit von der Philosophie. So ist der Kontakt zwischen Rechtstheorie bzw. Ästhetik und weltanschaulicher Zeitströmung noch so innig, daß das Emporkommen einer philosophischen Richtung sofort auf jene ihre Wirkungen ausstrahlt. Neben einer kulturwissenschaftlichen, phänomenologischen Rechtslehre entstand eine kulturwissenschaftliche, phänomenologische Ästhetik usw. Wo nun allgemein philosophische Gedanken tief in zwei Fachwissenschaften hineinragen, ist eine gemeinsame Durchprüfung mehr als verlockend.

So gibt es der Gründe genug, um den Versuch zu wagen, der Rechtstheorie in der Ästhetik einen — methodologisch gesehen — ebenbürtigen und bis vor kurzem sogar überlegenen Partner aufzustellen. Denn das erst von Kelsen für die Rechtstheorie mit so durchschlagender Vehemenz aufgeworfene Postulat der Reinheit von Gegenstand und Methode wurde schon von Kant und Herbart auf ästhetischem Gebiete angewendet. Und schon zu Beginn unseres Jahrhunderts entfachten die nie ruhenden Bemühungen um die Autonomie der ästhetischen Welt neuerlich einen heftigen Kampf unter den Ästhetikern. Obgleich nun letztere die Idee der Reinheit bis heute nur in instinktiver Intuition aufgriffen und hinter Kelsens überbewußter Problemstellung zurückbleiben, glauben wir, von der Ästhetik her Kelsens — erst zwei Dezennien zurückreichendes — Streben nach Reinigung des juristischen Erkenntnisobjektes und seine Verdienste um sie besser beleuchten zu können. Dabei werden unsere Ausführungen nur fragmentarisch und flüchtig einige Materialproben zur gegenseitigen Aufhellung der rechts- und kunstwissenschaftlichen Probleme erbringen. Bei aller Kürze soll aber die Harmonie in den methodologischen Situationen beider Disziplinen herausgearbeitet werden. —

Die Verteidigung und Hervorkehrung des ureigenen Wesens charakterisiert die heutige Rechtswissenschaft nicht weniger als die Ästhetik. Hier wie dort derselbe gefährliche Erbfeind: der Panpsychologismus, der Eigenart und Individualität zu vernichten droht. Das Motto zu Kelsens „Staatslehre“ richtet sich gegen alle Verfälschung: „In Kunst und Wissenschaft, sowie im Tun und Handeln kommt alles darauf an, daß die Objekte rein aufgefaßt und ihrer Natur gemäß behandelt werden (Goethe).“ Über die analoge ästhetische Selbstbesinnung referiert Volkelt: „Von verschiedenen Seiten wird in der letzten Zeit die Forderung laut: die Ästhetik sei nach objektiver Methode zu begründen. Besonders nachdrücklich hat kürzlich Ernst Meumann diese Forderung gestellt und sie zum leitenden Gedanken einer kleinen Schrift gemacht. Die subjektive, psychologisch verfahrende Ästhetik komme, so wird gesagt, überhaupt nicht an die ästhetischen Kernfragen heran . . . Mit allem Beschrei-

ben und Zergliedern der ästhetischen Gefühle werde niemals das Gegenständliche, als welches das Schöne vor uns steht, erreicht. Die ästhetischen Gebilde seien doch etwas völlig anderes als die Gefühle und Gemütsbewegungen des ästhetisch Genießenden. Auf die ästhetischen Gebilde, vor allem auf die Kunstwerke also habe sich der Ästhetiker mit seinen grundlegenden Fragen zu beziehen"[5]). Aber nicht bloß die Wirkung — der Kunstgenuß —, auch die psychische Genesis muß aus dem Gesichtsfelde der Ästhetik entfernt werden: „Die Aufgabe, das Genießen und Schaffen, diese psychischen Vorgänge zu erforschen, besteht zu Recht, bildet ein Teilproblem der Psychologie; aber von diesem Genießen und Schaffen unterscheiden wir seinen Gegenstand, ... das Gefüge des Kunstwerks, auf das schärfste; und wenn wir die eine Aufgabe willig der Psychologie überlassen — so halten wir es mit der Frage, ... was die Gegenstände des Genusses, die Resultate der Produktion seien, keineswegs ebenso, und intendieren die Ästhetik als etwas anderes, denn als „Psychologie des Schönen und der Kunst"[6]). Das „Lied ist etwas ganz anderes als der Mensch, der es singt[6a]) ... Nur das Wesen der Kunst vermag uns zu leiten. Die Kunst hat ihre Gesetzlichkeit, die lediglich durch sie und in ihr zu finden ist[7])." Daß die Darstellung des psychischen Ursprungs und der psychischen Wirkung des Rechtes nicht in die Rechtstheorie fällt, die ausschließlich das pure Recht als solches begreift, ahnte schon der Ästhetiker Hamann: „Was würde man wohl sagen, wenn jemand zum Verständnis der Jurisdiktion und der Beurteilung der Rechtsbegriffe uns eine Psychologie des Richters und des Verbrechers vorsetzen würde und nur anhangsweise vom Wesen des Gesetzes, der Schuld und Strafe, der Verantwortung des Urhebers ... handeln würde. Zugegeben, daß man eine Erklärung des Schaffens und Genießens ästhetisch wirksamer Werke überhaupt noch mit zu den Aufgaben einer Ästhetik als Wissenschaft rechnen könnte, so wäre sie von allgemeiner Psychologie doch nur durch Beziehung aller psychischen Prozesse auf das ästhetisch Wesentliche zu unterscheiden, und das Wesentliche alles Ästhetischen

---

[5]) Johannes Volkelt, „Objektive Ästhetik", Zeitschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwiss. Bd. XII. S. 385. — Diese Abhandlung des tief schürfenden Volkelt, eines der letzten Großmeister der Ästhetik, gehört zum Besten der Literatur.

[6]) Aloys Fischer, Ästhetik und Kunstwissenschaft, Festschrift für Theodor Lipps, 1911. S. 101. — Leider verläßt Fischer diesen richtigen Weg, wie wir später sehen werden.

[6a]) Oder hört.

[7]) Emil Utitz, Grundlegung der allgem. Kunstwissenschaft, 1920. Bd. II. S. 16.





müßte als systematischer Ausgangspunkt vorangestellt werden"[8]). Die volle Klarheit brachte aber erst Kelsen: „Die Erlassung eines Gesetzes ... seine Aufnahme und Befolgung, sind zweifellos seelische Prozesse ... Indes kommt es für eine auf das Wesen des Staates gerichtete Betrachtung nicht auf die ... seelisch-körperlichen Prozesse, sondern auf den geistigen Inhalt an, den diese Prozesse „tragen". So wie das Denken mathematischer oder logischer Gesetze ein psychischer Akt, darum aber der Gegenstand der Mathematik oder Logik — das Gedachte — kein Psychisches, keine mathematische oder logische „Seele", sondern ein spezifischer geistiger Sachgehalt ist, weil die Mathematik und Logik von dem psychologischen Faktum des Denkens solchen Inhaltes abstrahiert: So ist der Staat, als Gegenstand einer spezifischen, von der Psychologie verschiedenen Betrachtung, ein spezifischer geistiger Gehalt, nicht aber das Faktum des Denkens und Wollens solchen Inhaltes, ist er eine ideelle Ordnung, ein spezifisches Normensystem, nicht aber das Denken und Wollen dieser Normen[9])."

Mit Hamanns auch nur anhangsweisen und vorsichtigen Zulassung einer zum Unterschiede von der allgemeinen — eben speziellen Psychologie in der ästhetischen Untersuchung zieht bereits die methodologische Unsicherheit ein. Die Verunstaltung und Denaturierung des Ästhetischen, das Ausgleiten ins Psychologische vollzieht sich in typischer Form: „Wir beginnen ... mit einer vorläufigen Bestimmung des Ästhetischen. Diese kann sich, da die Beschaffenheit der ästhetisch wirksamen Gegenstände, als das objektiv Ästhetische, viel zu mannigfaltig ist, als daß wir es vorläufig ohne eingehende Untersuchung abgrenzen könnten, nur auf die Wirkung des ästhetischen Gegenstandes auf das Subjekt, das subjektiv Ästhetische beziehen ... Unsere Aufgabe spitzt sich also dahin zu, festzustellen, durch welche besonderen Merkmale das ästhetische Lustgefühl bzw. sein Gegenstand gegenüber anderen Lustgefühlen (bzw. anderen Gegenständen) charakterisiert ist"[10]). Aber dieser Rollentausch ist ein wahres Verhängnis. Es ist höchst bezeichnend, wie Ziehen zuerst den Gegenstand gegenüber dem Subjekt prononciert, dann aber das Verhältnis umdreht. Und tatsächlich vergißt Ziehen über seinen ästhetisch irrelevanten, haarspalterischen psychologischen

---

[8]) Richard Hamann, Besprechung von E. Meumanns „System", Literarisches Zentralblatt 1914. — Wie wir später sehen werden, war Hamann drei Jahre vorher in seiner „Ästhetik" noch Psychologist.

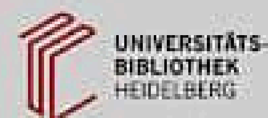
[9]) Staatslehre S. 13 f. — Man beachte, wie in den von uns herangezogenen Zitaten mit den gleichen Gedanken auch der gleiche sprachliche Ausdruck wiederkehrt.

[10]) Theodor Ziehen, Vorlesungen über Ästhetik, 1923. S. 6.

Erörterungen das eigentliche Thema: den ästhetischen Gegenstand. Diese verhängnisvolle Verschiebung des Akzentes vom wirkenden Objekt auf das bewirkte Lustgefühl, wodurch dem ästhetischen ein nicht ästhetischer Gegenstand unterschoben wird, findet in der Rechtstheorie ihre Analogie: „Die Behauptung, daß der Staat eine Ordnung sei, würde wohl von keiner Seite ernstlichen Widerstand finden ... Nur daß eben dieser beinahe selbstverständliche Ausgangspunkt im Verlaufe der theoretischen Darstellung gewöhnlich verloren geht; und zwar dadurch, daß sich an Stelle der Ordnung das Geordnete, der Gegenstand der Ordnung stellt, sich gleichsam der Ordnung gegenüber verselbständigend. Der Akzent verschiebt sich von dem ideellen Moment der „Ordnung" auf das anschauliche der „Menschen", deren Verhalten den Inhalt der Ordnung bildet"[11]).

Zu dieser unschuldig-unbewußten Einschmuggelung der Psychologie gesellt sich das bewußte Auftreten der psychologistischen Erkenntnistheorie: „Selbst wenn die Phänomenologen und Gegenstandstheoretiker darin recht hätten, daß der ästhetische Gegenstand nicht Subjektives ... in sich berge, so wäre gleichwohl zu behaupten, daß die Beschreibung und Zergliederung des ästhetischen Gegenstandes Sache der Psychologie ist. Denn in jedem Falle ist der ästhetische Gegenstand Wahrgenommenes, Wahrnehmungsinhalt. Ich sehe nicht ein, warum nur die Beschreibung des Wahrnehmungs*aktes*, nicht aber die des Wahrnehmungs*inhaltes* in den Umkreis der Psychologie fallen solle. Allgemein gesprochen: die Beschreibung der Bewußtseins*inhalte* ... gehört nicht weniger in die Psychologie als die der Akte, Funktionen, Erlebnisse. Es kommt mir willkürlich vor, dort, wo der Psychologe von der Betrachtung des Farben*empfindens* zur Untersuchung ... des für das Vorstellen sich darbietenden *Inhalts* übergeht, eine neue Wissenschaft entspringen zu lassen, derart, daß sich der Psychologe von diesem Punkte angefangen in einen nichtpsychologischen ... Theoretiker verwandelte. Es würde eine solche Grenzsperre übrigens auch der geschichtlichen Entwicklung der Psychologie widersprechen. (?) Die Beschreibung der wesenseigentümlichen Seiten von Farbe, Ton ... wurde ... stets innerhalb der Psychologie vorgenommen. (?) Der Gedanke, daß sie damit in ein Nachbargebiet übergreife, blieb ihr völlig fern. (?) Mir scheint es daher durchaus angemessen zu sein, wenn man die Beschreibung der Wahrnehmungsinhalte als objektive Psychologie bezeichnet"[12]). Auf solch scharfsinnige Weise will sich der psychologische Imperialismus neben der Physik alle Erkenntnisbezirke untertan machen. In seinem Sinne gehört auch das Recht schon als normative

[11]) *Kelsen*, Staatslehre S. 95.
[12]) *Volkelt*, Objektive Ästhetik S. 412 f.



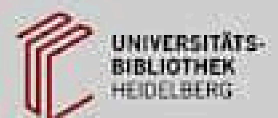


Idee, als Denkinhalt, und die Rechtserfahrung als Wahrnehmungsinhalt in die „objektive oder gegenständliche" Psychologie, die Volkelt der „subjektiven", d. i. eben psychologischen Psychologie gegenüberstellt. Aber Volkelt selbst unterscheidet zwischen Wahrnehmungsakt und Wahrnehmungsinhalt, Vorstellungsakt und Vorstellungsinhalt, womit die getrennte Erforschung beider — wie es oben Kelsen ausführte — einsichtig und jeder Willkür entrückt wird. Nicht nur, daß Volkelt die Verschmelzung der Ästhetik mit der Psychologie teuer erkaufen, nämlich die sonst einheitliche Psychologie in die mit einander unverträglichen, auseinanderstrebenden Hälften einer subjektiven und objektiven Seelenlehre spalten muß, welch letzterer die Fachpsychologie nur Skepsis entgegenbringt, die Unabhängigkeit der Welt von ihrem Gedachtwerden, das Akzessorische des Vorstellungsprozesses am Vorstellungsinhalte wird von Volkelt übersehen. Und tatsächlich sind nicht nur Logik und Mathematik (siehe oben Kelsen), sondern auch Physik und Chemie ebenso, wie Ästhetik und Rechtstheorie keine psychologischen Disziplinen[13]). Auch Volkelt könnte sich nicht ernstlich dazu entschließen, z. B. die Mathematik — die Theorie der mathematischen Bewußtseinsinhalte — zur Denkpsychologie zu zählen, und müßte umgekehrt einsehen, daß nur die Beschreibung des Wahrnehmungsaktes, nicht aber des in ihm eingebetteten ästhetischen Wahrnehmungsinhaltes in den Umkreis der Psychologie fällt.

Zur Rechtfertigung seiner Verkoppelung von Ästhetik und Psychologie schließt sich Volkelt der These an: „Der Aberglaube darf ja wohl als überwunden gelten, als wäre die konkrete Welt der Erfahrung ... stückweise auf verschiedene, einander ausschließende Wissenschaften aufgeteilt"[14]). Ähnlich meint Aloys Fischer — mit der Behauptung: „zur Theorie der Kunst gehört Klarheit über ihr Wesen, ihren Ursprung, ihre Ursachen und ihre Wirkungen"[15]) seiner oben dargelegten reinen Ästhetik abtrünnig geworden —: „Ich weiß, daß strenge Erkenntnistheoretiker mißtrauisch werden, wenn man bei der

[13]) Schon Adolf Lasson schrieb in seiner ironisierenden, zugreifenden Art: „,Der ästhetische Gegenstand kommt als ästhetischer erst durch Wahrnehmung, Gefühl, Phantasie des aufnehmenden Subjekts zustande'. Ganz gewiß. Das gilt aber von jedem anderen Gegenstande auch. ,Farben und Töne kommen erst durch das empfindende Bewußtsein zustande'. Unzweifelhaft. Aber Kohlenstoff und Sauerstoff ... gleichfalls. Psychologie ist eben das Mädchen für alles ... Das Verständnis ... von Staat und Recht (erfordert offenbar gebieterisch) eine Staats- und Rechtspsychologie ...", und: „Das Psychologische bildet überall die Vermittlung für jeden geistigen Inhalt; darum ist es aber für keinen besonderen geistigen Inhalt charakteristisch. Man kann den Drechsler psychologisch zergliedern, aber nicht das Drechseln, und erst recht nicht das Schöne ..." (Der Wertbegriff in der Ästhetik, Kongreßbericht 1914. S. 157, 158).

[14]) Objektive Ästhetik S. 390.





Erforschung des Wesens und der Gesetze eines Gegenstandes auch noch Entstehungsbedingungen und Zweck berücksichtigt; allein wenn man das eine nicht für das andere ausgibt" — schon dieses Auseinanderhalten ist ein großer Fortschritt — „darf man an dem Brauch der griechischen Philosophie festhalten, der keine Sache als völlig bekannt gilt, solange nicht auch Genesis und Zweck feststanden; wie eine Sache ist, wie sie entsteht, wozu sie dient sind drei sich ergänzende Fragen, Genesis und Zweck vervollständigen unsere Kenntnisse des Seins"[16]). Endlich plastisch gefaßt: „Wer eine glatte begriffliche Einheit herzustellen unternimmt, der tötet das Leben ... und verstümmelt die volle Erfahrung ... System und Methode bedeuten für uns: frei sein von einem System und einer Methode"[17]). Die Ästhetiker dürfen sich aber nicht eines Monopols rühmen, denn diese weit verbreitete und insbesondere von Bergson ersehnte Utopie einer allseitigen und umfassenden, das „Leben" nicht zersetzenden und von seinem Reichtum nicht abstrahierenden Wissenschaft[17a]) ist nicht nur bei ihnen zu Hause, sie fand auch bei den Rechtsforschern gastliche Aufnahme: „Wenn man daher den Begriff des Rechts „definiert" — ob nun nach dieser oder nach jener Richtung —, hat man unzweifelhaft etwas sehr „Einfaches" gewonnen, aber etwas ganz Unvollständiges und damit Schiefes, ja Falsches. Denn man hat im günstigsten Falle eine Seite und eine Beziehung des Rechts „isoliert", alle anderen Seiten und Beziehungen aber totgeschlagen"[18]). Allerdings herrschte im Anfangsstadium der Wirtschaft und Wissenschaft ein primitiver Zustand; jeder verfertigte sich selbst alle Güter und der Kundige wußte in allem Bescheid. Doch mit dem Siege der Arbeitsteilung durch-

---

[15]) a. a. O. S. 106.

[16]) a. a. O. S. 107.

[17]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1923. II. Aufl. S. 3f.

[17a]) Ein erkenntnistheoretischer Sproß dieser Art von Lebensphilosophie ist der Intuitionismus, gegen den Rickert trefflich ausführt: „Es bleibt heute eine undankbare Aufgabe, den Intuitionismus zu bekämpfen, zumal wo er sich mit der Lebensphilosophie verbündet hat. Anschaulichkeit und Lebendigkeit — die Worte habe einen verlockenden Klang schon dann, wenn man jedes für sich nimmt. Vereinigen sie sich gar zur „anschaulichen Lebendigkeit" oder zur „lebendigen Anschaulichkeit", wer kann ihnen da noch widerstehen? Besonders aber erfreut sich der Gegner der Erlebensphilosophie, der nüchterne, unanschauliche, unlebendige Verstand und sein Produkt, das Rationale, heut gar keiner Sympathie, und dagegen ist mit Gründen auch nicht viel zu machen. Man kann das Rationale nur begründen, wenn man schon Rationales voraussetzt. Solange der Mensch nichts anderes als leben will, mag er jede ratio ablehnen" (Heinrich Rickert, Die Philosophie des Lebens 1922, S. 57 f.). Wie ersichtlich, kann man auch eine Philosophie des Lebens schreiben, ohne hiebei die Rationalität der Wissenschaft zu verkennen.

[18]) Erich Kaufmann, Kritik der neukantischen Rechtsphilosophie 1921 S. 74.

läuft z. B. ein Auto auf seinem Produktionsgange viele hundert Hände von Facharbeitern und muß die Erfahrung die Köpfe der verschiedenartigsten Spezialisten passieren, um begrifflich gemeistert zu werden. Volkelts Aberglaube, daß die konkrete Welt der Erfahrung nicht auf verschiedene Wissenschaften aufgeteilt ist, muß überwunden werden. — „Gewiß hast auch du, lieber Leser, als Knabe oder Mädchen mit dem stolzen Gebäude der Geometrie Euklids Bekanntschaft gemacht und erinnerst dich mit mehr Achtung als Liebe an den stolzen Bau, auf dessen hohen Treppen du von gewissenhaften Fachlehrern in ungezählten Stunden umhergejagt wurdest"[19]). Dieser herrliche Palast ruht ausschließlich auf mathematischen Pfeilern, alle anderen Materialien (das Chemische, Juristische, Biologische der Welt usw.) wurden dabei nicht verwendet. Ein Blick auf Chemie, Botanik usw. belehrt ebenfalls: jedes theoretische System macht nur einen einzigen und darum notwendig einseitigen Querschnitt durch die Erfahrung, baut sich nicht auf einem konkret-empirischen, sondern auf einem begrifflichen Zusammenhange auf. Gewiß „vervollständigen unsere Kenntnis des Seins chemische, biologische, rechts- und kunst*psychologische* Einsichten, sie sind aber für die Rechtstheorie und Ästhetik irrelevant, da bei diesen Disziplinen nur das juristische bzw. Kunst-Sein zur Frage steht. Der Rechts- und Kunstwissenschaft gilt die Erfahrung als „völlig bekannt", wenn keine *rechts*- bzw. *kunst*theoretische Aussage übersehen wurde. Und nicht der allzumenschliche Grund des schwachen Denkvermögens, das die ungeheuere Stoffmenge nicht bewältigen kann, zwingt zur Arbeitsteilung, sondern: jedes einzelwissenschaftliche Urteil erfaßt nun einmal nur ein Stück Kosmos, nur einen Zipfel der „komplizierten und verworrenen" Erfahrung[20]). In der Alternative „Lebensverstümmelung — Erfahrungsfülle" muß sich deshalb der Theoretiker für erstere ent-

[19]) Albert Einstein, Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie 1922. Sammlung Vieweg. S. 1.

[20]) Was ist der lebendigste Mensch für die Geometrie? Nichts, als ein lebloses Raumding mit Flächen und Volumen. Ästhetik und Rechtstheorie können in der Wiedergabe der Erfahrung nicht vollkommener sein. Und doch ist der Vorwurf absoluter Mangelhaftigkeit unberechtigt: „Die allumfassenden Theorien erinnern mich an das Tote Meer: jedes Lebewesen, das in die klar aussehende Salzflut sich wagt, schwimmt an der Oberfläche und muß sterben". (Dessoir, Ästhetik 1923. S. 19.) Also: Oberfläche und doch allumfassend, zwar ein totes Meer, aber immerhin ein großes Meer, und gewiß ein klares! Jede Theorie ist eben ein grandioses System, ein mächtiges „Gebäude", in dem die Einzeltatsache nur ein kleiner Baustein ist, und nimmt eine Mittelstellung ein: über die konkrete Tatsache weit hinausgehend, bleibt sie hinter dieser doch zurück. Einzeltatsache und Einzelwissenschaft: beide sind — mit einander verglichen — nicht erschöpfend und übergreifend. Nach wie vor ist gegenüber der Gesamterfahrung die Einzelwissenschaft ein Sektor.

scheiden. Jeder Angriff gegen die wissenschaftliche Einseitigkeit erschüttert die Grundlagen der Logik selbst, so wenn z. B. oben E. Kaufmann jede Definition des Rechtes als schief und falsch bezeichnet. Wer feststellt, daß jede Theorie „einfach, einseitig und lebenstötend" ist, hat noch kein Argument gegen sie in der Hand und macht sich doppelt schuldig, wenn er im Namen der Wissenschaft deren Tugend zur Not stempelt. Jene Fürsprecher des Lebens schneiden sich als Wissenschaftler selbst den Lebensfaden ab.

Das — echter Wissenschaft immanente und merkwürdigerweise angefochtene — Prinzip der „glatten begrifflichen Einheit" ist es auch, welches bei E. Meumann zum verheißungsvollen Ausgangspunkt wurde: „Die Einheit des ästhetischen Tatsachengebietes läßt sich von einem ganz anderen Gesichtspunkte aufstellen, welcher allerdings die völlige Aufgabe des Standpunktes der psychologischen Ästhetik verlangt"[21]). Leider wird Meumann inkonsequent: „Die psychologische und objektive Methode sind ... als zwei koordinierte Methoden zu betrachten, die beide für sich genommen, nur einen Teil der ästhetischen Probleme bearbeiten können"[22]). Diese ästhetische Zweiseiten-Theorie, die — wie wohl nicht anders möglich — eine einheitliche Theorie sein will, hiezu in eklatantem Widerspruch aber zwei divergierende Betrachtungsweisen einführt und so alle Systemeinheit unausweichlich sprengt, dieser Methodensynkretismus hat auch die Rechtswissenschaft heimgesucht: „Die Staatslehre hat den Staat nach allen Seiten seines Wesens zu erforschen. Sie hat zwei Hauptgebiete, entsprechend den zwei Gesichtspunkten, unter denen der Staat betrachtet werden kann. Der Staat ist einmal gesellschaftliches Gebilde (subjektiv-psychologische Seite), sodann rechtliche Institution (objektiv-juristische Seite). Dementsprechend zerfällt die Staatslehre in die soziale Staatslehre und in die Staatsrechtslehre. Die allgemeine Staatslehre insbesondere hat demnach zwei Abteilungen: die allgemeine Soziallehre und die allgemeine Staatsrechtslehre. Die allgemeine Staatsrechtslehre ... ist demnach nur ein Teil der allgemeinen Staatslehre"[23]). Analogerweise betreibt selbst Natorp, der doch gewiß auf systematische Einheit bedacht ist, Methodendualismus: „Ästhetik ist nicht

[21]) Ernst Meumann, Die Grenzen der psychologischen Ästhetik, Festschrift für Max Heinze. 1906. S. 152.

[22]) Ebenda S. 147. — Ähnlich Volkelt: „Die Ästhetik hat es sonach mit zweierlei Problemen zu tun: teils mit subjektiven, teils mit objektiven" (Grundlegung der Ästhetik 1927. Bd. I. S. 15).

[23]) Georg Jellinek, Allgemeine Staatslehre 1922. S. 10 f. — „Diese Zweiseiten-Theorie des Staates ... scheitert an der erkenntnistheoretischen Einsicht, daß die Identität des Erkenntnisgegenstandes nur durch ... die Identität der Erkenntnisrichtung ... gewährleistet ist" (Kelsen, Staatslehre S. 6 f.).

bloß Psychologie des Kunsterlebnisses, sondern Gesetzeslehre der Kunst selbst, gleichsam die Logik des objektiven Kunstwerks"[24]). Wie können sich aber diese Logik und diese Psychologie zu einer Wissenschaft zusammenfinden?[25]).

Diesen Einwand gegen die zweifache Begründung seiner Ästhetik sieht Meumann vortrefflich voraus: „Wer in dieser Weise die objektiven und subjektiven Tatsachengebiete der Ästhetik koordiniert, für den muß die wissenschaftliche Ästhetik gänzlich auseinanderfallen in mehrere koordinierte Partialwissenschaften, die nichts miteinander gemeinsam haben, als höchstens ihren Namen"[26]),und sucht dieses Bedenken mit der Erklärung zu entkräften, daß sich die ästhetische Einheit in einem „eigenartigen Verhalten des Menschen zur Welt"[27]) konstituiere. Aber damit versandet Meumanns kühner Anlauf[28]) zu einer reinen

---

[24]) Paul Natorp, Philosophie, ihr Problem und ihre Probleme 1911. S. 111. — Der Gegenpol zur ästhetischen (bzw. juristischen) Zweiseiten-Theorie ist die psychologische Zweiseiten-Theorie. (Siehe etwa Karl Bühler, Die Krise der Psychologie 1927. S. 67 ff.). Wie die Ästhetiker (bzw. Juristen) auch Psychologen, so wollen umgekehrt die Psychologen auch Ästhetiker (bzw. Juristen) sein. so daß zum Schluß beide dasselbe Geschäft betreiben, mit der untergeordneten Differenz, daß jene den ästhetischen (bzw. juristischen), diese den psychologischen Gegenstand in den Mittelpunkt rücken. Damit verschwindet aber der vorausgesetzte Dualismus zwischen beiden Zweiseiten-Theorien. Diese müssen darum aufgegeben werden, um jenen zu retten. Nur Einseitigkeit in beiden, in allen Wissenschaften wahrt ihre vorausgesetzte Verschiedenheit.

Wie wir oben gesehen haben, vertritt Volkelt neben der ästhetischen die psychologische Zweiseitentheorie, indem er eine objektive und subjektive Psychologie unterscheidet. Und tatsächlich fallen bei Volkelt die objektive Ästhetik mit der objektiven Psychologie und die subjektive Ästhetik mit der subjektiven Psychologie zusammen, woraus Volkelt gar kein Hehl macht, indem er bewußt und bedenkenlos die Ästhetik für Psychologie deklariert. Wozu aber diese Doppelterminologie? Sollten die schwerwiegenden Worte „Ästhetik" und „Psychologie" wirklich nur einen identischen Sinn haben? Schon das unverbildete Sprachgefühl sagt einem mit größter Wahrscheinlichkeit, daß in dieser Identifizierung ein Kardinalbegriff totgeschlagen wird und daß jene beiden Ausdrücke nicht synonym sind.

[25]) „Über die methodologische Unmöglichkeit, ein und denselben Gegenstand von zwei Wissenschaften erfassen zu lassen, deren Erkenntnisrichtungen voraussetzungsgemäß gänzlich auseinanderfallen, deren Erkenntnisobjekte daher nicht identisch sein können, täuscht man sich mit der höchst oberflächlichen Vorstellung hinweg: Der Staat" — das Ästhetische — „ist eben ein Ding mit zwei Seiten" (Kelsen, Staatslehre S. 6).

[26]) Heinze-Festschrift S. 151.

[27]) Ebenda S. 154.

[28]) Man muß schon Meumann bewundern, wenn man bedenkt, daß sein erkenntnistheoretisch fundamentaler Einheitsgedanke nicht einmal verstehenden Widerhall bei den Ästhetikern ausgelöst hat, und wenn man liest: „Vielmehr muß man sich wundern, wie Meumann, der durch und durch Psychologe ist, die Durchsetzheit der ästhetischen Seite der Kunstwerke von psychischen Faktoren





Ästhetik. Denn Meumanns „eigenartiges Verhalten“ setzt sich aus vier Elementen zusammen, die mindestens der Psychologie und einer nichtpsychologischen Ästhetik entnommen sind und darum nicht zu einer Wissenschaft zusammengeschweißt werden können.

Mit der Zweiseiten-Theorie vom Staate (oder Rechte) ist die Verdoppelungs-Lehre von Staat und Recht eng verschwistert. Auch diese hat in der Ästhetik ihr Seitenstück: „Die ästhetischen Systematiker des vorigen Jahrhunderts pflegen ihre Wissenschaft zu bezeichnen als die Lehre vom Schönen und der Kunst“[29]). Diese alle systematische Einheit auflösende Scheidung wurde in Dessoirs Werke „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ zum Programm einer ausgedehnten Bewegung. Dessoirs Ästhetik entspricht die — oben behandelte — Staatsrechtslehre, seiner allgemeinen Kunstwissenschaft die soziale Staatslehre (Staatssoziologie). Und wie Kelsen zuzustimmen ist: „Näherem Zusehen kann auch nicht verborgen bleiben, daß die Staatsrechtslehre, die sich mit der Staatssoziologie zu einer methodologisch höchst fragwürdigen Wissenschaft der Allgemeinen Staatslehre verbindet, der weitaus bedeutendste ... Bestandteil dieser Disziplin ist, die die Einheit ihres Gegenstandes durch die bewußt postulierte Zweiheit ihrer Methoden — und damit sich selbst — aufhebt“[30]), so muß man mit Volkelt konstatieren, „... daß die ‚allgemeine Kunstwissenschaft‘ in der Hauptsache nichts anderes als ‚Ästhetik‘ vorträgt“[31]). Der Kelsenschen Reduktion des Staates auf Recht, seiner bahnbrechenden These von der Identität der Staatslehre mit der Staatsrechtslehre wird und muß die Reduzierung des Künstlerischen auf Ästhetisches[32]), die Vereinheitlichung und Identifizierung der erkenntnistheoretisch höchst fragwürdigen, weil konglomeratartigen Wissenschaft „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ nachfolgen[33]), soll nicht mit der Einheit die Wissenschaftlichkeit der Ästhetik

übersehen konnte“ (Volkelt, a. a. O. S. 395). Gerade in diesem „Übersehen“ zeigt sich ja Meumanns Originalität, der als Berufspsycholog sich der Grenzen der Psychologie bewußt wurde.

[29]) Hermann Glockner, Die ästhetische Sphäre, Logos Bd. IX. (1920) S. 103.

[30]) Staatslehre S. 7.

[31]) Objektive Ästhetik S. 390.

[32]) Obgleich aller Staat rechtlich, alle Kunst ästhetisch ist, spricht man vom Rechtsstaat und von „ästhetischer Kunst“ (M. Dessoir, Objektivismus in der Ästhetik, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. Bd. V S. 1, bzw. Beiträge zur allgem. Kunstwiss., 1929, S. 20), von der falschen Prämisse ausgehend, daß der Staat rechtlos und die Kunst unästhetisch sein können.

[33]) Ein Ansatz zur Überwindung der systematischen Zerklüftung und ein Schritt zur Identifizierung finden sich bei Moritz Geiger: „In diesem Ausgehen vom Objekt begegnet sich die Ästhetik mit den Kunstwissenschaften“ (Phänomenologische Ästhetik, Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft Bd. XIX. S. 33).

verloren gehen. Hier wie dort muß die Verdoppelung entpuppt[34]) und das Psychologische überdies ausgemerzt werden.

Kelsens Ablehnung der Psychologie und Meumanns Objektivismus sind charakteristische Zeichen der Zeit: „Mit dem Emporkommen der transzendentalen ... Behandlung der philosophischen Probleme in den letzten Jahrzehnten zeigt sich ... eine abwehrende Gebärde" — „Gebärde" vom Standpunkt des Psychologisten Volkelt — „gegen die psychologische Fragestellung und Arbeitsweise verknüpft[35]). Die Psychologie, so meint man, sehe die Tiefe der Sachverhalte nicht. An dem Wesenhaften gehe sie vorüber"[36]).

Indessen: „Eine Behandlung der Ästhetik im Sinne einer Wissenschaft vom rein Gegenständlichen, also unter Ausschließung alles Subjektiven, findet sich im Grunde schon bei Herbart"[37]). Denn Herbart wußte schon: „Man pflegt die Ästhetik, wie die Logik, durch psychologische Fragen und Behauptungen — nicht zu erläutern, sondern zu verwirren. Das erste ist viel schwerer, das zweite geschieht viel leichter, als man geneigt ist zu glauben. Wer ästhetisch urteilt, der ist mit seinem Gegenstande, nicht mit sich selbst beschäftigt"[38]). Herbart weiß sehr genau: „Wir wollen vor der Hand beachten, daß alle ästhetischen Gegenstände bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand wirken. (Aber:) Hat man nun vom Subjektiven nicht abstrahiert: so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Ästhetik suchen; und sie deshalb verfehlen. Denn das Schöne soll gegenständlich oder objektiv sein ..." Und nicht bloß das äußerliche, sicht- und hörbare

[34]) So steckt in den geläufigen Redewendungen „Staat und Recht" (Siehe das Lasson-Zitat S. 230), „Schönheit und Kunst" (Siehe das Fischer-Zitat S. 227), hinter der Kopula eine große sprachliche Leichtfertigkeit, da sie Begriffe, welche höchstens subordiniert werden können, koordiniert und phantastische Theorien veranlaßt. Das Künstlerische z. B. ist nichts anderes als eine ästhetische Kategorie und nur dem Naturschönen als der zweiten Art des Ästhetischen entgegengesetzt.

[35]) So erstrebt Kelsen einen „transzendentalen Staatsbegriff" (Staatslehre S. VI.

[36]) Volkelt, Grundlegung der Ästhetik 1927. S. 3.

[37]) Volkelt, Objektive Ästhetik S. 400.

[38]) Dieses und sämtliche Herbart-Zitate aus O. Hostinsky, Herbarts Ästhetik. 1891. — Herbart dringt immer auf das Wesentliche: „Die Ästhetik ist wie eine Musik, die man durch Akustik und durch anatomische Beschreibung der Stimmritze nicht stören darf, obgleich vom Bau der Stimmritze und von Schwingungen gespannter elastischer Körper die Fortpflanzung des Schalles abhängt". „Jeder weiß, ... daß die Beurteilung ob (eine Blume) schön oder nicht schön sei, sich nicht nach der Frage richtet, an welchem Stamm, in welchem Boden sie gewachsen sei". Analog weist Kelsen die genetische Betrachtung zurück: „... so ist es doch gewiß, ... daß man sich des Wesens des Staates als einer Rechtsordnung nur in der Eigengesetzlichkeit dieses normativen Systems, nicht aber in der Kausalgesetzlichkeit historischer Entwicklung bemächtigen kann" (Staatslehre S. 21).

Kunstwerk: „Das Vorgestellte im Geschmacksurteil muß ... auch abgetrennt von diesem Urteil, d. h. ohne Beifall oder Mißfallen ... vorgestellt werden können; als dasjenige, worauf eben das hinzutretende Urteil sich richte ...“

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Herbarts Geist auch in der reinen Staatslehre — wie in der reinen Ästhetik — auftaucht. Von Herbart stammen die Sätze: „Wahre Erkenntnis und ästhetisches Urteil[39]) sind zwei so völlig verschiedene Dinge[40]), wie eine chemische Analyse und ein Moment poetischer Begeisterung. Daß diese zwei, die Erkenntnis und das Geschmacksurteil, einander in allen neueren Systemen viel zu nahe gerückt, ja daß sie ineinander gepropft sind, dies gerade ist der allererste und einer von den wichtigsten Punkten meiner Klage gegen die heutige Unphilosophie“[41]). Ferner: „Eng verbunden ... mit dem richtigen Begriffe des Sein war in Kants Geiste von Anfang an das Bestreben, den Begriff des Sollen richtig aufzufassen. Er war nahe daran, die gänzliche Unabhängigkeit beider Begriffe zu erkennen. Theoretische und praktische Vernunft erscheinen meistens bei ihm wie zwei verschiedene Potenzen[42]), deren möglichen, ja fast drohenden Streit man suchen müsse beizulegen.“ „Kants großes Verdienst um die Sittenlehre bestand darin, das Sollen vom Sein völlig abzutrennen; so daß man auf keine Weise von Gütern, als Gegenständen des Begehrens, die Bestimmung der Maximen des Willens in Hinsicht ihres sittlichen Wertes hinnehmen dürfe; wohl aber derjenige Wille Achtung verdiene, welcher aus Pflicht, in Folge der Vorstellung des Gesetzes, sich wirklich bestimme ...“ Ins Moderne transponiert: Es kann die „... Frage nach dem Grunde eines Sollens, einer Norm, wiederum nur auf ein Sollen, eine Norm, abzielen. Darin gerade besteht ja der logisch unversöhnliche Dualismus von Sein und Sollen, daß die Frage: warum irgend ein Inhalt als seiend oder gesollt gelte, stets innerhalb einer der beiden Sphären gefangen bleibt, daß für diese Frage keine logische Brücke vom Sein zum Sollen oder vom Sollen zum Sein führt“[43]). Darum: „Nur die absolute Wirklichkeit und der absolute Wert sind eins“[44]), welchen

[39]) Darunter ist das Werturteil schlechthin zu verstehen, da Herbart bekanntlich das Moralische als Art dem Ästhetischen als Gattung einverleibt.

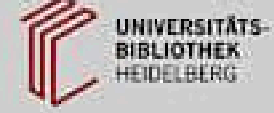
[40]) Ebenso: „So sind Wissen und Werten scharf von einander zu unterscheiden“ (Felix Kaufmann, Die Kriterien des Rechts 1924. S. 164).

[41]) Die gleiche Klage muß, wie wir es unten besonders bei Lipps sehen werden, gegen die heutige Ästhetik und die vorkelsensche Rechtslehre erhoben werden.

[42]) Wir erinnern an Kelsens „Spannung“ zwischen Sein und Sollen (Staatslehre S. 18).

[43]) Kelsen, Staatslehre S. 34.

[44]) Kelsen, a. a. O. S. 38.





absolutmethaphysischen Standpunkt aber Kelsen verwirft. Der gleichen ablehnenden Ansicht ist Herbart: „Es gibt ... kein Prinzip des Wissens, worin Wert und Realität beisammen wären, und alle vorgeblichen Prinzipien dieser Art sind sogleich als der Wissenschaft unangemessen ... von der Hand zu weisen. Daß hierunter ... das Schellingsche Absolute mit begriffen (ist), bedarf kaum einer Erwähnung."

Da Wissen und Werten disparat sind, tritt Herbart — wie Kelsen — für die nüchterne Wertfreiheit der Wissenschaft ein: „Eine andere Unbequemlichkeit, daß nämlich weder die bloße Erkenntnis, noch die einfachen Geschmacksurteile, in einer erhabenen Sprache verkündet sein wollen, ist für uns ebenfalls keine. Sehr gern überlassen wir den Dithyrambenstil ... denjenigen, welche dafür einen würdigen Gegenstand besitzen. Begeisterung allein bringt selten ein Kunstwerk zur Vollendung; am wenigsten ist sie imstande, Ästhetik zu lehren. So wird denn auch (durch eine Ästhetik in dem eben dargelegten Sinne) niemand erwärmt, ergriffen, begeistert werden — wie man das, gleichsam als ein Recht (!), zu fordern pflegt, wo von Ästhetik" — und Rechtstheorie — „die Rede ist. Diese Erwärmung bleibt vielmehr den Kunstwerken eigentümlich ..." Selten, daß heute ein Ästhetiker für die — eigentlich doch selbstverständliche — wissenschaftliche Nüchternheit solch leidenschaftlich-schöne Worte findet.

Herbart ist auch der Vater des ästhetischen Formalismus. Wie der Gegenstand „menschliches Verhalten" ohne juristisch-kategoriale Formung nicht Recht ist, so wird er auch nur in der Form der Farbe z. B. malerisch. Objektivismus, Wertfreiheit und Formalismus in Rechtstheorie bzw. Ästhetik scheinen durch innere Bande verknüpft zu sein. Sie kennzeichnen ein hochentwickeltes, differenziertes Erkenntnisvermögen, das nicht in die Falle des für den juristischen bzw. ästhetischen Gegenstand unwesentlichen, nur begleitenden Denkprozesses geht, Wissen und Werten nicht zusammenwirft und am akzessorischen Inhalt nicht haften bleibt.

Der Formalismus kündet sich schon in der berühmten Kantischen Unterscheidung an: „Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga) oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens)." „In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) ist das Geschmacksurteil rein." „Blumen sind freie Naturschönheiten." „Allein die Schönheit eines Menschen ... ist ... bloß adhärierende Schönheit"[45]). Ebenso wäre ein Gesetzbuch in klangvollen Hexametern eine geniale Leistung, aber die Verse wären nur ein anhängender, überflüssiger Ballast für den (rein) juristischen Geist.

[45]) Kritik der Urteilskraft. § 16.





Kant hat — soweit es uns hier interessiert — noch in dreifacher Weise das Reinigungswerk des Ästhetischen gefördert; er betonte nämlich dessen alogischen[46]), amoralischen[47]) und autotelischen[48]) Charakter. Während nun der juristische Selbstzweck[49]) und die Disparität von Recht und Sittlichkeit[50]) durch Kelsen sichergestellt wurden, ist die Entlogisierung des Rechtes noch in Schwebe[51]). Kants Definition des Schönen als „freier Gesetzmäßigkeit" oder „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" — nach Herbart eine „offenbar spielende Erklärung, welche Unsicherheit sowohl in der Analyse des Schönen als im Gebrauch der teleologischen Begriffe verrät" — ist ebenso ernst und treffsicher, wie seine Behauptung, daß der Mensch die „... gesetzlose Freiheit gänzlich (verläßt), um seine Freiheit überhaupt in einer gesetzlichen Abhängigkeit, d. i. in einem rechtlichen Zustande unvermindert wieder zu finden"[53]). Die einzelwissenschaftliche Systemgebundenheit nach innen bedeutet zugleich Unabhängigkeit nach außen. Jede Theorie zeigt zwar einen strengen, geschlossenen Aufbau, dieser ist aber autark, abgeschlossen, keinem anderen Begriffssystem untergeordnet. So ist die juristische Notwendigkeit frei von der ästhetischen Gesetzlichkeit, und umgekehrt.

Abseits von der Kantischen und der gesamten Ästhetik haben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Künstler selbst die Idee der Reinheit praktisch aufgegriffen und bewundernswert in zunächst tastenden Versuchen und immer klarerem Schaffen auch realisiert. Von den Impressionisten ging die Losung aus: „Der Maler, der mit dem Gegenstande wirkt, ist der Auch-Maler. Echter Künstlergeist waltet nur in dem Künstler, der keine andere Leidenschaft kennt, als das Malen um des Malens willen. Ein solcher Künstler ist der Nur-Maler und dieser

[46]) „Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch ..." (Ebenda S. 43. Reclam-Ausgabe).

[47]) „Eigentlich aber gewinnt weder die Vollkommenheit (das Gute) durch die Schönheit, noch die Schönheit durch die Vollkommenheit" (Ebenda § 16).

[48]) „Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke (in der Beurteilung einer freien Schönheit ... vorausgesetzt ..." (Ebenda § 16).

[49]) „Diese (Allgemeine Staatslehre) nimmt den Staat als Selbstzweck" (Kelsen, Staatslehre S. 39).

[50]) „... man (müsse) als Jurist von der Moral und als Moralist vom Recht abstrahieren" (Ebenda S. 104).

[51]) Nach Kelsen ist zwar die Rechtsnorm kein Erkenntnis-, sondern ein Werturteil, aber Kelsen fordert vom Rechtssystem logische Widerspruchslosigkeit.

[52]) a. a. O. S. 91.

[53]) Metaphysik der Sitten. § 47. — Ähnlich Kelsen: „Und wenn man erkennt, daß Freiheit nur der Ausdruck für die Normgesetzlichkeit des Wertes oder Geistes zum Unterschied und in bewußtem Gegensatz zu der Kausalgesetzlichkeit der Wirklichkeit der Natur ist, dann kann man sogar — und vielleicht zutreffender — sagen, daß der Staat ... diese Freiheit ist, weil er das Rechtsgesetz ist" (Staatslehre S. 44. — Von uns gesperrt).

erweist sich gegenüber dem Auch-Maler als der vollere Künstler“[54]). Das akzessorisch Anhängende an Kants „anhängender Schönheit“ sollte also ausgemerzt und nur die reine, weil alleinige Schönheit beibehalten werden. Die expressionistischen Maler übernahmen die Parole und gelangten zur „gegenstandslosen, reinen oder absoluten“ Malerei. Diese fundamentale erkenntnistheoretische Wiederentdeckung des Eigenwertes und Selbstdaseins der Farbe — und der hieraus konsequent und unerschrocken gezogene Schluß: der allmählich durch Jahrzehnte fortschreitende und auf dem Höhepunkte radikal erfolgte Verzicht auf jeden darzustellenden Ideen- oder Natur-Inhalt —, diese — sei es auch nur instinktive — Besinnung auf das Wesentliche ist der von der Ästhetik nicht gewürdigte, gemeinsame Königsgedanke des Impressionismus und Expressionismus, hinter dem alle Differenzen der beiden Kunstbewegungen ganz verblassen. Daß es — analog — lange vor und unabhängig von der reinen Rechtslehre praktische Nur-Juristen gegeben hat und gibt, beweist schon die eingewurzelte Verachtung des Volkes gegen den Typus des lebensfernen und starren Richters, der auch vom veralteten Gesetze um keinen Zoll abweicht. Gesetz ist Gesetz, das heißt: Farbe bekennen.

Wie sehr die These, daß „Gegenstand einer Rechtslehre nur Recht sein kann“[55]) und darum alle begriffsfremden Elemente aus ihr ausgeschlossen werden müssen, auch in der neueren Ästhetik ihre Entsprechung gefunden hat, sei noch aus mehreren Gründen an Hamann's Lehre demonstriert. Hamann ist nämlich auch Verfasser einer Ästhetik, also nicht bloß Methodiker von Fach. Ferner ist er nicht Berufsphilosoph, so daß seine Gedanken ursprünglich auf dem Boden der Ästhetik erwachsen sind und nicht in diesen künstlich verpflanzt wurden. Endlich verlegt zwar Hamann das Ästhetische ins Psychologische, in „bestimmte Beziehungen, in denen (das) Kunstwerk zu uns steht“[56]), zeigt aber ein ausgeprägtes Gefühl für die Reinhaltung als solche des — gleichviel wie — einmal fixierten ästhetischen Objektes. Hamanns Buch präsentiert sich als „... eine Anweisung, sich bei allen Einzelheiten der Kunstbetrachtung ... der Richtung auf das ästhetisch Wesentliche bewußt zu bleiben und im Urteil auch das eigentlich Ästhetische zu treffen, nicht aber alles mögliche, was sich sonst über Kunst und verwandte Dinge sagen läßt. Damit scheidet in diesem

[54]) Theodor A. Meyer, Das Gegenständliche in der Malerei. Zeitschr. für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft Bd. XXII. S. 69. — Mit Recht rühmen sich die impressionistischen Maler, den Menschen die Augen für das Wesentliche geöffnet zu haben.

[55]) Kelsen, Staatslehre S. 7, 97 usw.

[56]) Richard Hamann, Ästhetik 1911. S. 3.

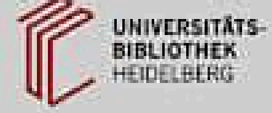
System der Ästhetik auch von vornherein alles aus, was der allgemeinen Psychologie oder Physiologie, oder der Soziologie oder Ethnologie angehört. Weil sich diese Betrachtungen zuweilen an denselben Dingen betätigen, die auch ästhetisch angesehen werden hönnen, nennen sie sich fälschlich soziologische oder psychologische oder physiologische Ästhetik[57]). Ja wir gehen sogar so weit, auch von der Psychologie des Kunstschaffens hier ganz abzusehen, weil sie durchaus einer allgemeinen Psychologie des Schaffens oder der geistigen Produktion überhaupt angehört, und zur Ästhetik keine andere Beziehung hat, als durch einen Inhalt, der in seiner ästhetischen Eigentümlichkeit auch unabhängig von den hervorbringenden Kräften und Prozessen, d. h. als Eindruck oder ästhetisches Erlebnis erkannt wird"[58]). Hamann schreckt sogar davor nicht zurück, „den Anspruch abzuwehren, den (die) Inhalte (des Komischen, Tragischen und Erhabenen) immer erhoben haben, etwas spezifisch Ästhetisches zu sein"[59]). „Das Tragische hat also mit Ästhetik nichts

---

[57]) Hamanns glänzende Argumentation richtet sich, wie wir gleich sehen werden, auch gegen seine eigene Ästhetik.

[58]) R. Hamann, Ästhetik 1911. S. III. — So gelangt Hamann — und darin zeigt sich seine mangelhafte Einsicht in die Tragweite seiner richtigen methodologischen Aufstellungen — vom Regen in die Traufe, indem er zwar nicht das Schaffen, aber das Genießen, das doch mit jenem auf derselben, nämlich psychologischen Ebene liegt und darum ebensowenig von der Ästhetik behandelt werden kann, analysiert und auch nur eine psychologische Pseudoästhetik betreibt. (Entweder gehören das Genießen und das Schaffen von Kunstwerken oder keines von beiden in die Ästhetik. Zumindest diese Alternative sollte nicht mehr problematisch sein.) In der Jurisprudenz begeht denselben Fehler die Anerkennungstheorie gegenüber der Imperativtheorie, indem sie das Interesse an dem ideellen Normsysteme zwar nicht auf den faktischen Normbefehl (Kunstschaffen), aber ebenso sinnwidrig auf das faktische Anerkennungssubjekt (Kunstgenießer) ablenkt. „Ist der Rechtssatz kein Imperativ, dann gibt es keinen Adressaten, an den sich das Recht richtet" (Kelsen, Staatslehre S. 54). — Übrigens weiß Hamann: „Die Betrachtungen über das Wesen des ästhetischen Verhaltens des Menschen knüpfen fast ausnahmslos an Betrachtungen über das Wesen der Kunst an, stellen zum mindesten die Kunstwerke in den Mittelpunkt der ästhetischen Theorie" (Ästhetik S. 1). Im Mittelpunkt der ästhetischen Theorie stehen also nach Hamanns dogmengeschichtlichem Urteil — die Kunstwerke. Nur insofern ist Hamann im Rechte, als Betrachtungen über das Wesen der Kunst nicht im entferntesten Betrachtungen über das Wesen des ästhetischen Verhaltens sind. Aber ein Übergriff der — nicht psychologischen — Ästhetik in die Psychologie ist noch immer verzeihlicher als eine Vergewaltigung der Logik durch Ablenkung der ästhetischen Blickrichtung vom Kunstwerk auf das menschliche Verhalten. Das ästhetische Verhalten gehört ebensowenig in die Ästhetik wie das Verhalten des Physikers in die Physik, obgleich beide Erlebnisarten doch nur an Hand des — gewiß nicht psychologischen — ästhetischen bzw. physikalischen Inhalts erforscht werden können.

[59]) Ebenda S. 90.



zu tun, es ist eine ganz und gar ethische Kategorie“[60]). „Die ästhetischen Kategorien des Plastischen und Malerischen fallen ... nicht zusammen mit den technischen ... In allen Fällen wird dabei zunächst hervorgehoben werden müssen, daß diese Kategorien wirklich ästhetische sind und nicht irgendwelche Unterscheidungen, die überall, auch außerhalb des Ästhetischen, gelten, Unterscheidungen, von denen die bisherigen Ästhetiken voll sind“[61]). In solch negativer Hinsicht, in dieser Räumung und vorbeugenden Verteidigung des Untersuchungsgebietes gegen Eindringlinge, in der seit altersher geforderten präzisen Systematik und wesentlichen Problemstellung, die die halbe Lösung enthält, bewährt sich ja die Kraft und die Fruchtbarkeit der — von Kelsen vorbildlich gehandhabten — reinen Methode.

Nicht nur in der allgemeinen Ästhetik, auch in den ästhetischen Spezialdisziplinen bricht mit urwüchsig-spontaner Gewalt das Prinzip der Gegenstands- und der adäquaten Methodenreinheit durch: „Der Drang nach objektiver Erkenntnis der Dinge ... mußte eine Methode stürzen, welche von der subjektiven Empfindung ausging, um nach einem Spaziergang über die Peripherie des untersuchten Phänomens wieder zur Empfindung zurückzugelangen ... Der Mut und die Fähigkeit, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, zu untersuchen, was losgelöst von den ... Eindrücken, die sie auf den Menschen üben, — ihr ... Objektives ... sei — sie charakterisieren die moderne (1854) Wissenschaft in ihren verschiedenen Zweigen“[62]). „Das Verhalten unserer Gefühlszustände zu irgend einem Schönen ist vielmehr Gegenstand der Psychologie als der Ästhetik. Sei die Wirkung der Musik so groß oder so klein als sie wolle — von ihr darf man nicht ausgehen, wenn man das Wesen dieser Kunst zu erforschen unternimmt“[63]). Selbst in die entlegensten Schlupfwinkel der Ästhetik dringt der reine Fegewind: „Jede Wissenschaft von den literarischen Denkmälern hat ihre Erkenntnismittel zu suchen und weil eine Wissenschaft von den literarischen Denkmälern weder Seelenkunde noch Sprachlehre zu sein hat, sonst wäre sie eben einfach Seelenkunde oder Sprachwissenschaft, aber nicht Denkmälergeschichte, so können ihre Erkenntnismittel auch nicht schlechthin der Seelenkunde oder Sprachwissenschaft entnommen werden“[64]). „Eine Auswahl der literarischen Denkmäler unter den Gesichtspunkten des Sittlichen wie des Schönen ist unwissenschaftlich ... Eine

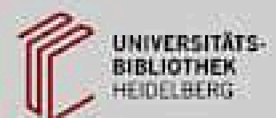
---

[60]) Ebenda S. 98.

[61]) Ebenda S. 104.

[62]) Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen 1854. S. 1. — Dieses — nicht widerspruchsfreie — Werk steuert wirklich mutig auf das rein ästhetische Denken los.

[63]) Ebenda S. 7.





Wissenschaft von den sittlich guten oder von den schönen Denkmälern wäre keine Wissenschaft von den literarischen Denkmälern . . ."[65]). Und doch ist das Ei des Kolumbus nicht so selbstverständlich. Nadler nimmt nämlich „deutsch schrifttümlich" als Leitprinzip für die deutsche Literaturgeschichte an, meint aber im selben Atemzuge, daß die deutschen Denkmäler von „Deutschen stammen"[66]) müssen — was natürlich nicht gleichbedeutend ist. Versichert doch Nadler selbst: „Die Literaturgeschichte ist . . . nicht die Wissenschaft von den Ursachen literarischer Denkmäler"[67]), also: die Urheber mit ihrer Abstammung bleiben aus dem Spiel. Jedes in deutscher Sprache geschriebene Werk gehört zur deutschen Literatur, ob nun der Verfasser ein Deutscher, Franzose oder Chinese ist.

Eben vernahmen wir die merkwürdige Ansicht, daß die Schönheit keinen Gesichtspunkt für die Auswahl der literarischen Denkmäler abgeben dürfe. In allgemeiner Fassung: „Fiedler behauptet noch ausgesprochener, daß Kunst weder mit Geschmack noch mit der Ästhetik zu tun hat, denn vom Kunstwerk Schönheit zu fordern ist nicht minder ungerechtfertigt, als ihm eine moralische Tendenz abzuverlangen"[68]). Wir ahnen den Sinn dieser Opposition: Die Schönheit wird aus der Schönheitslehre genau so verwiesen, wie die Gerechtigkeit aus der Rechtslehre: „Politik als Lehre vom . . . „richtigen" Staat unterscheidet sich von der Allgemeinen Staatslehre als Lehre vom möglichen . . . Staat", und: „Der ‚wirkliche' . . . Staat ist das positive Recht zum Unterschiede von der Gerechtigkeit, d. i. der Forderung der Politik"[69]). Die Fragen, ob das Kunstwerk gefällt und ob das Recht gerecht ist, werden eliminiert, wenn nicht gar für unlösbar erklärt. Die Bundesgenossenschaft zwischen Ästhetik und Rechtstheorie erweist sich hier als besonders innig, man beruft sich nämlich gleicherweise auf das diverse und wechselreiche Geschmacks- und Rechtsurteil der Völker und Zeiten. Wie die positive Rechtswissenschaft sich jeder Rechtsbewertung enthält, so verzichtet der Kunstpositivismus auf alle wertende Bevormundung des Kunstwerks.

---

[64]) Josef Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte, Euphorion 1914. S. 14.

[65]) Ebenda S. 29.

[66]) Ebenda S. 51.

[67]) Ebenda S. 52.

[68]) Emma von Ritoók, Das Häßliche in der Kunst, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Bd. XI. S. 6. — Über die systematische Eingliederung des Häßlichen in die Schönheitslehre zerbrechen sich übrigens die Ästhetiker genau so den Kopf, wie die Rechtsforscher über das Staatsunrecht (Kelsen, Staatslehre S. 78 f.). Gerade Lippsens bündige Lösung: „Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen; implizite auch vom Häßlichen" (Ästhetik 1903. Bd. I S. 1.) enthüllt das Problem.

[69]) Kelsen, Staatslehre S. 44, 45.

Der Streit der wertenden mit der — wissenschaftlich allein haltbaren — wertfreien Tendenz ist der methodische Sinn der Spaltung der Ästhetik in eine „Lehre vom Schönen und der Kunst". Inzwischen erfreut sich die ästhetische Naturrechtlerei, die Schönheitsvorschreiberei noch fürsorglicher Pflege[69a]).

Denn die herrschende Lehrmeinung geht dahin: „Soweit die Ästhetik beschreibt, ... ist sie eine — beschreibende und erklärende Wissenschaft. Zu solchen Wissenschaften nun hat man in scharfen Gegensatz gestellt die normativen oder Normwissenschaften[70]). Dieser Gegensatz scheint völlig klar. Es ist etwas anderes, ob ich frage, was eine Sache ... ist, oder ob ich die Frage stelle, ob ... etwas sein solle ... Und doch ist dieser Gegensatz auch wiederum gar keiner. Gesetzt, ich kenne die Bedingungen für die Erzeugung eines Schönheitsgefühls ... Dann kann ich ohne weiteres auch sagen, welche Bedingungen erfüllt werden müssen, ... wenn das fragliche Schönheitsgefühl ins Dasein gerufen werden soll. D. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt ist zugleich eine Vorschrift[71]). Dies gilt nicht nur hier, sondern auf allen möglichen Gebieten. Physikalische Einsichten sind zugleich Vorschriften für die physikalische Technik ..." Lipps spricht dann von der „... Ästhetik, soweit sie zu sichern wissenschaftlichen Ergebnissen gekommen ist. Von diesen und nur von diesen sage ich: Sie sind zugleich ebensoviele Normen. Umgekehrt dürfen dann natürlich die Normen, die die Ästhetik aufstellt, niemals etwas anderes sein ... als ein anderer Ausdruck für die von ihr erkannten Tatsachen. Normen, die hierüber hinausgehen, sind nicht Normen der Ästhetik, sondern des Ästhetikers[72]). Und davon rede ich hier nicht. Solche von der Ästhetik aufgestellte Normen sind aber nun für den Künstler nicht Normen, die an ihn herantreten, und denen er sich unterordnen müßte. Sondern sind die Weisen, wie er, sofern er nämlich Künstler ist, von sich aus verfährt. Sie sind die natürlichen

---

69a) Die Wertfreiheit der Ästhetik als Wissenschaft beeinträchtigt selbstverständlich nicht die sonstige Bedeutung des Wertens und des Wertbegriffs.

70) Auch diese setzen selbstverständlich kein Sollen, normieren nicht — da eine Wissenschaft nur erkennen kann —, sondern beschreiben nur, nämlich Normen (und nicht: Naturgesetze). Der grundlegende Gegensatz „Natur — Norm" bezieht sich nicht auf die Wissenschaft, sondern auf ihren Gegenstand.

71) Eine sonderbare Logik, wonach „wenn etwas geschehen soll" gleichbedeutend ist mit „daß etwas geschehen soll".

72) Jetzt wird die Paradoxie verständlich, warum die Ästhetik nicht nach dem auf solche Weise diskreditierten Ästhetiker heißen will und zum Namen „Kunstwissenschaft" flüchtet. Hätten sich die Ästhetiker das Werten nicht zur Gewohnheit gemacht, so würde die wertfreie Kunstwissenschaft vor dem Namen Ästhetik keine Scheu haben.

Bestätigungsweisen seiner Künstlernatur“[73]). Lipps behauptet alles und wälzt so die Verantwortung für eine bestimmte Überzeugung ab. Immerhin ist eines ersichtlich: es ist nicht leicht, den vorschreibenden, parteiergreifenden Schönheitsrichter unter Aufrechterhaltung des Scheines bloß beschreibender, wertfreier Sachlichkeit einzuführen. Zur Rückendeckung bedient sich Lipps einer oberflächlichen Taktik: er schärft uns ein, daß die Normen nur ein „anderer Ausdruck“ für erkannte Tatsachen sein dürfen, hat es jedoch in Wahrheit entschieden auf eigengesetzliche Normen abgesehen, die nicht ein anderer Ausdruck für erkannte Tatsachen sind. So treten Lippsens Zauber-Normen zwar nicht an den Künstler heran, aber unter anderer Firma betreiben sie dasselbe Geschäft, sie funktionieren nämlich als „natürliche Bestätigungsweisen“ (die den „natürlichen Rechtssätzen“ entsprechen). Wozu auch diese doppelte Buchhaltung und diese Doppelterminologie „Einsicht“ oder „Vorschrift“? Sind Sein und Sollen „kein Gegensatz“, so sind auch die „Normen des Ästhetikers“, da sie — auch nach Lipps — den Einsichten kontrastieren, undenkbar. Aber Lippsens „D. h.“ ist ein Trugschluß, denn die Kenntnis der Bedingungen eines Schönheitsgefühls ist kein Grund dafür, daß es ins Dasein gerufen werden soll. Erst unter der bereits feststehenden Voraussetzung, daß ein Schönheitsgefühl erzeugt werden soll, werden die Bedingungen, die allerdings Einsichten in den Tatsachenverlauf sind, aktuell. Ist ernstlich z. B. die Einsicht in die physiologische Wirkung der Giftgase eine Sollen, eine Vorschrift zur Vergiftung des Menschengeschlechtes?

Gleich den meisten Ästhetikern hält sich auch Hamann nicht an den an und für sich löblichen Vorsatz: „Ihr (der Ästhetik) liegt einzig und allein an Erkenntnis. Wenn man etwa auch von ihr verlangen sollte, daß sie Stil habe, dann erfüllt sie das Verlangen, wenn sie sich nicht von ihrem Stoff poetisch begeistern läßt und nicht selber etwas Ästhetisches bietet, sondern allein ein Wissen, was Ästhetik ist“[74]). In dieser auf das bloße Wissen sich beschränkenden Richtung ist die reine Rechtslehre um einen großen Schritt der Ästhetik voraus.

[73]) Theodor Lipps, Ästhetik, I. S. 2, 3 f. — Lippsens fatalen Standpunkt vertreten z. B. Meumann: „Daraus folgt, daß die Wert- und Normästhetik, wie die Wert- und Normwissenschaft überhaupt ... von der psychologischen Analyse der Werterlebnisse abhängig ist“ (Heinze-Festschrift S. 148) und Volkelt — ohne allerdings Natur und Norm zu identifizieren —: „Der Ästhetiker wird also, um zu den ästhetischen Geltungen oder Normen vorzudringen, zweckmäßigerweise mit einer Psychologie des ästhetischen Verhaltens beginnen“ (Objektive Ästhetik S. 418). Meumann und Volkelt glauben also noch an eine wertende Wissenschaft und an das Rätsel einer „normativen Kraft des Faktischen“ (Georg Jellinek, Allgemeine Staatslehre, 1922. S. 337 ff.). Beiden ist der Dualismus von Sein und Sollen — siehe oben Kelsen bzw. Herbart — noch unbekannt.

[74]) Hamann, Ästhetik S. 120. — Ähnlich oben Herbart.

Neben der Wertung spielten Gott, der absolute Geist usw. in der Ästhetik keine geringere Rolle als in der Rechtstheorie. Danach offenbarte sich Gott im Schönen, manifestierte sich im Rechte usw. Doch wurde die metaphysische Ästhetik „von oben“ durch die empirische Ästhetik „von unten“ abgelöst, welche — insbesonders in der Kunstgeschichte — zu einem ästhetischen Nihilismus zu entarten drohte. Und wie die heutige Rechtswissenschaft zwar nicht mehr herumspekuliert[75]), aber — vorwiegend in der soziologischen Rechtslehre — den Klippen des juristischen Nihilismus noch nicht entronnen ist, und darum am besten den Mittelweg einschlägt, so proklamierte schon Herbart für die Ästhetik: „Wir haben ... eine richtige Mitte zu suchen zwischen mystischer Anschauung (Metaphysik) und Empirismus“[76]).

Nicht nur in der systematischen, auch in der historischen Rechts- und Kunstwissenschaft tauchen die gleichen Fragestellungen auf. Es heißt z. B.: „So wenig kann Kunstgeschichte lehren, was Kunst ist, daß wir umgekehrt auf einen irgendwie gewonnenen Begriff von Kunst rekurrieren müssen, um rechtmäßig das Objekt einer speziellen Kunstgeschichte fixieren zu können. Kunstgeschichte ist Geschichte der Kunst ..., muß sie da nicht eigentlich schon wissen, was das ist, ein Kunstwerk? Wie kann sie sonst garantieren, daß sie nicht ihren Gegenstand verfehlt, daß sie, statt die Geschichte der Kunst zu schreiben, die Entwicklung z. B. der Maltechnik, der Materialkunde, der Künstlerorganisationen schildert?“[77]) Mutatis mutandis: „Wo aber liegt die Bürgschaft dafür, daß die vorgeblichen Rechtsinstituitionen von überraschender Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit in der Tat hier und dort, heute und vor so und so vielen Jahrhunderten den rechtlichen Charakter besitzen? Solange sie (die Rechtshistoriker) nicht ein und dasselbe Kriterium für die rechtliche Natur ihrer Funde, d. h. der gleiche Rechtsbegriff unausgesetzt begleitet, solange werden sie auch nicht einander in die Hände arbeiten können.“ „Nach welchem Kriterium möge er (der Rechtshistoriker A. H. Post) nun wohl aus dem massenhaften ethnographischen Material das für seine rechtsvergleichenden Schriften tauglich spezifisch Juristische ausgeschieden haben?“[78]) —

Zwischen Ästhetik und Rechtstheorie konnten durch unsere gegenseitigen Bespiegelung verwandte Züge entdeckt werden. Schon bei Kant will die Ästhetik — diese „nachgeborene Schwester“ (Lotze) — mün-

[75]) So erstrebt Kelsen die „Abkehr von einer nebulosen Staatsmetaphysik“ (Staatslehre S. V).

[76]) Über den analogen juristischen Mittelweg siehe meinen Aufsatz „Begriff und Bedeutung der Rechtsposivität“, Zeitschr. f. öffentliches Recht, 1929. Bd. VIII. Heft 4. S. 571—592.

[77]) Aloys Fischer, a. a. O. S. 104.

[78]) Karl Bergbohm, Jurisprudenz und Rechtsphilosophie, 1892. S. 76 f.

dig werden und erkämpft auch bei ihm fast die Emanzipation. Bei Herbart gelangt das Problem der ästhetischen Gegenstandsreinheit und der adäquaten Methodenreinheit[79]), mit dem sich die Rechtswissenschaft viel später so eingehend beschäftigen sollte, zur erstaunlichen Entfaltung und wird zum Besitzstand der wissenschaftlichen Tradition. Um so stolzer ragt der Neubau der reinen Rechtslehre, von der die Ästhetik trotz ihrer kostbaren Erbschaft die intensivsten Anregungen empfangen könnte[80]). Denn Kelsen hat das Prinzip der Reinheit und begrifflichen Einheit der Rechtswelt nicht bloß aufgestellt, er hat es mit bahnbrechender Konsequenz bis in die äußersten Verzweigungen der Staatslehre auch durchgeführt. So daß bei der Schulung und Hellsichtigkeit des jetzigen juristischen Denkens die leiseste methodologische Entgleisung sofort als Störung empfunden wird. Eine methodologisch wirklich rein geschriebene Ästhetik, eine strenge „Morphologie des Schönen"[81]) ist aber noch eine Tat und ein Traum der Zukunft[82]). Und dieser Mangel rührt wohl daher, weil nicht einmal das Postulat der Methodenreinheit den Ästhetikern in Fleisch und Blut übergangen, wenn man will: noch nicht genügend zum Bewußtsein gekommen ist. So konnten wir bei Meumann, Fischer, Hamann und Nadler beobachten, wie

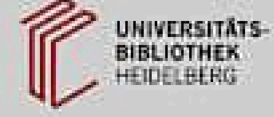
---

79) Wie schon früher dargelegt, entwerfen in beiden Lagern die Gegner des reinen Denkens dasselbe Schreckbild: „Wer sich das Schöne in diesem (Herbartischen) Geiste denken will, kann es sich nicht genug armselig und dürftig, nicht genug entblößt von allen bindenden, organischen Zusammenhängen ... denken" (Joh. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, 1876. S. 2). Die juristische Variante: „Da ist er (der reine Rechtstheoretiker) ein spindeldürres, bis auf den letzten Blutstropfen ausgepreßtes Männchen ..." Darum wende man „... den Blick auf das bunte Leben mit seiner verwirrenden Fülle von Erscheinungen ..." (A. Hold-Ferneck, Der Staat als Übermensch, 1926. S. 12, 13). Man rennt nur offene Türen ein, da die Vielseitigkeit, die organische Fülle des Lebens gar nicht ein theoretisches Ideal ist; man stürmt gegen uneinnehmbare Wände, wenn man sich gegen die wissenschaftliche Einseitigkeit sträubt. Auch Chemie, Physik usw. sind nur eindimensionale Aspekte der nicht nur „verwirrenden", sondern auch verworrenen konkreten Erfahrung. Empirische Fachwissenschaft — und jede Theorie ist Fachwissenschaft — bedeutet nicht Erfassung der gesamten Tatsachenwelt. — Psychologisch ist der Widerstand eines lebhaften, gefühlvollen Temperamentes gegen die wissenschaftliche Einseitigkeit nur zu verständlich — logisch begründbar ist er aber nicht. (Siehe auch Anmerkg. 17a).

80) Für den vergleichenden Methodiker ergänzen sich aufs glücklichste die mehr unbewußte Instinktstärke und Tradition der Ästhetik einerseits und die fast traditionslose erkenntnistheoretische Überbewußtheit der Kelsenschen Rechtslehre andererseits in der Frage der Methodenreinheit.

81) Robert Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, 1865. S. 30.

82) In diesem, aber auch nur in diesem Sinne hat Lotze Recht: „Von einer Reform der Ästhetik ... durch Herbart zu sprechen dürfte verfrüht sein; Reformen bestehen nicht in der Aufstellung, sondern in der Durchführung eines neuen Prinzips" (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, 1913. S. 246.)



ihnen die ganze Tragweite, der volle und tiefste Gehalt ihrer methodologischen Prämissen entgangen ist. Abirrungen und Widersprüche sind die logischen Folgen. Dieser Vorwurf muß auch gegen eine der jüngsten Formulierungen des reinen Standpunktes erhoben werden. Geiger schreibt nämlich: „Es gilt, wirklich die Momente, auf die es ankommt, heraussehen zu lernen, sich nicht durch Nebengesichtspunkte ... ableiten zu lassen, sich wirklich an die Phänomene und nur (Von uns gesperrt.) an die Phänomene zu halten“[83]). „Innerhalb der Ästhetik als Einzelwissenschaft ..., wo es sich um die Struktur des ästhetischen ... Gegenstandes ... handelt, kann nur die Analyse der Objekte selbst zum Ziele führen“[84]). „Hier (bei den Problemen der psychischen Wirkung) liegen wesentliche ästhetische Probleme — nur in die Ästhetik als Einzelwissenschaft gehören sie nicht. Sie und viele andere Probleme, wie die der Entstehung des Kunstwerks im Bewußtsein des Künstlers ... gehören vielmehr in die Ästhetik als Anwendungsgebiet der Psychologie“[85]). So begrüßenswert die Trennung dieser beiden Arten von Ästhetik — es können dies keine wesentlich ästhetischen Probleme sein, sobald sie zugegebenermaßen nicht in die Ästhetik (als Einzelwissenschaft) gehören. Jenes „Anwendungsgebiet der Psychologie“ ist auch gar nicht Ästhetik, sondern waschechte Psychologie.

Oder folgender Widerspruch: „Beim Ästhetischen hingegen wird die Landschaft auf einem Gemälde ... als eine dargestelte Landschaft (aufgefaßt) ... Sowie man ... den Gedanken des Gegensatzes von gegebener Wirklichkeit und tatsächlicher Unwirklichkeit in die Ästhetik einführt, verläßt man das Gebiet des Phänomenalen“[86]) Das tut aber Geiger selbst, denn mit der „dargestellten“ wird implizite eine andere Landschaft vorausgesetzt. Inkonsequent ist darum auch: „So machte die Methode von oben, wenn sie das Prinzip ‚Kunst ist Abbildung‘ zum Grundprinzip wählte, eine Einsicht, die wenigstens eine Seite von Malerei und Plastik erfaßte ...“[87]), weil diese Einsicht keine Seite von Malerei und Plastik erfaßt, da die Frage, ob Plastik und Malerei „Nachdruckereien der Wirklichkeit“ (Jean Paul) oder Abwendungen von der Natur seien, den Gesichtskreis der plastischen und

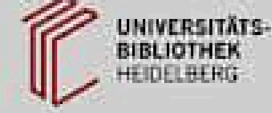
[83]) Moritz Geiger, Phänomenologische Ästhetik, Zeitschr. f. Ästhetik, 1925. S. 37. — Wir erinnern an ein obiges Zitat, wonach „Gegenstand einer Rechtslehre nur Recht sein kann“.

[84]) Ebenda S. 33.

[85]) Ebenda S. 32.

[86]) Ebenda S. 31.

[87]) Ebenda S. 39.





malerischen Phänomene bereits überschreitet[88]). Daß die Frage nach der Naturnähe der Bildschönheit am Wesen des Malerischen vorbeigeht, erhellt vielleicht hieraus am anschaulichsten, daß sie bei der Naturschönheit entfällt, weil sie in diesem Falle sogar sinnlos ist. Dieses In-Beziehung-setzen von Natur und Bild ist ebensowenig malerei- wie naturwissenschaftlich. Für die Theorie der Malerei existiert einzig und allein das Bild, wie für die Rechtstheorie nur das Recht. —

Muß eine Sängerin schön sein? Dieselben Leute — und es werden ihrer viele sein —, die eine bejahende Antwort erteilen, wissen, daß man den Gesang (z. B. eine Oper)[89]) „hört" und nicht „sieht". Vorurteilsfreie Überlegung muß auch zugeben, daß — wie es die Sagen schon erzählen — selbst ein mißgeborenes Scheusal mit der Gabe des Gesanges begnadet sein kann.

Die meisten unter uns glauben an einen hohen Beruf des Richters: „menschlich" zu urteilen. Doch erfüllt ein Richter vollkommen sein Amt, wenn er die — milden oder grausamen und inhumansten — Gesetze nur treu anwendet. Denn der Richter ist nur ein Werkzeug in der Hand des Gesetzes. Ein „unmenschlicher" Richter ist — auch ein Richter. Jedes humane, aber gesetzwidrige Richterurteil ist sogar eine Rechtsverletzung.

In beiden — alltäglich-unscheinbaren und doch das Problem in seiner ganzen philosophischen Tiefe aufrollenden — Fällen äußert sich der unkritische Hang des Menschen, zwischen disparaten und zufällig verbundenen Elementen einen wesentlichen Zusammenhang herzustellen. Erst scharfe, bohrende Analyse vermag aus dem Ephemeren die Quintessenz auszusondern, aus dem Willkürlichen das Wesentliche zu isolieren[90]).

---

[88]) Schon bei Zimmermann handelt die Ästhetik nicht von „Vor- und Abbildern", sondern bloß von „Bildern" (Ästhetik S. 8 ff.), „... ohne zu fragen, ob diesen als schönen oder häßlichen Bildern ein Gegenstand entspreche oder nicht" (Ebenda S. 33), womit jede für das Bild als solches transzendente Relation vorzüglich ausgeschaltet wird. — Leider ist noch heute das — ästhetisch ganz irrelevante — Moment der Naturnähe bzw. -ferne des Kunstwerks das Steckenpferd der Ästhetik.

[89]) Die märchenhafteste und berauschendste Dekoration ist für das Operntonstück unwesentlich. Die elendeste, ja fehlende Inszenierung wiegt weniger als ein falscher Bogenstrich.

[90]) Das fachwissenschaftliche Abstraktions- und Zergliederungsverfahren beschreibt Zimmermann wie folgt: „Mit der Aussonderung der vagen und der bloßen Stoffgefühle beginnt, mit der Aussonderung der verschiedenen ästhetischen Formen und Formenarten (in einem Gemälde Zeichnung, Kolorit und poetische Gedanken, die zusammen nur eine verworrene Gesamtwirkung auslösen und erst einzeln rein zur Geltung gelangen) schließt der ästhetische Prozeß. Nachdem jene ausgeschieden, was nicht, entscheidet diese, was gefalle oder mißfalle. Das Ganze ist einem Gerichtsverfahren ähnlich, in welchem zuerst durch Entfernung der nicht dazugehörigen Nebenumstände der Tatbestand hergestellt und über demselben jedem der darin verwickelten sein Urteil gesprochen wird. Oder dem Verfahren des Che-

Diese Isolierung und Reinigung des ästhetischen bzw. juristischen Erkenntnisobjektes von begrifflichen Fremdkörpern erfolgte in der Literatur schrittweise und in vielfacher Form. Es galt — um zu resumieren —, die ästhetische bzw. juristische Welt zu entgöttern und zu entmetaphysizieren, sie aber auch aus der kunterbunten empirischen Verflechtung herauszulösen — vor allem gegen eine psychologische Okkupation zu beschützen —, sie von ihr gegenüber transzendenten Entstehungen und Zwecken zu befreien, ihren alogischen und amoralischen Charakter zu unterstreichen und aus der ästhetischen bzw. juristischen Erkenntnis jede wertende Stellungnahme zu verbannen. Positiv ausgedrückt: die Souveränität und spezifische Existenz des ästhetischen bzw. juristischen Gebietes mußte vor Durchkreuzungen und Einmischungen seitens der Nachbarwissenschaften gerettet werden. Die Merkmale echter Theorie: Reinheit und glatte systematisch-begriffliche Einheit[91]), mußten auch für die Ästhetik und Rechtslehre mit rigoroser Konsequenz in Anspruch genommen werden, sollte nicht ihre wissenschaftliche Qualifikation überhaupt verloren gehen. Die auffällige prinzipielle Übereinstimmung des Für und Wider in beiden Disziplinen[92]) unterstützte nur die Auskristallisierung des reinen Denkens und verstärkte jenen Goetheschen Ruf[93]) nach Reinkultur der Wissenschaft.

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Da der Naturwissenschaftler — der Meteorologe etwa — vielleicht gerade wegen der relativ einfachen und übersichtlichen Lage seines Untersuchungsfeldes dessen Grenzen genau absteckt und streng beachtet, bringt er es — gewiß nur vorläufig — in dieser Meisterschaft weiter, als der Kunst- und Rechtstheoretiker, die — durch die zufällig-empirische Verwobenheit ihres Untersuchungsgegenstandes mit anderen Stoffen verleitet — sich um die Geschäftsordnung „Zur Sache!" nicht sonderlich kümmern und gleich schwatzenden Abgeordneten von ihrem Thema unschuldig-schuldig abschweifen. Man erfährt bei solchen verdunkelnden Exkursen viele schöne Einzelheiten, „alles mögliche, was sich sonst über Kunst (Recht) und verwandte Dinge sagen läßt" (Hamann), allein: „davon ist jetzt nicht die Rede"[94]), wie es Kant präzisierte, dessen „Kritik der Urteilskraft" immer wieder negative Definitionen des Schönen gibt und ein-

---

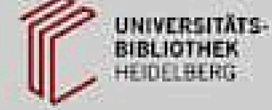
mikers, der den vorhandenen Naturkörper erst nach Abscheidung alles nicht Dazugehörigen in seine einfachen Elementarbestandteile aufzulösen sich bemüht ..." (Ästhetik S. 29 f.).

[91]) Wir erinnern an die Ablehnung der ästhetischen bzw. juristischen Zweiseiten- und Verdoppelungs-Theorien.

[92]) Sie äußert sich sogar sprachlich, wie wir es durch die von uns gewählten Zitate auch zu zeigen versuchten.

[93]) Siehe oben S. 226.

[94]) Kritik der Urteilskraft, Reclam-Ausgabe, S. 45.





gehend klarstellt, was das Ästhetische nicht ist. Ein deutliches Symptom für die Schwierigkeit der — darum nicht weniger unerläßlichen — Abgrenzung der Ästhetik. In der Rechtstheorie hat Kelsen unser Auge dafür geschärft, was das Recht nicht ist und was in die Rechtstheorie nicht eingehen kann.

Kelsen meint: „Es gilt die kritische Beleuchtung der Theologie auf die Staatslehre reflektieren zu lassen, deren Probleme erst in diesem Lichte sich ganz enthüllen[95]). In gleicher Absicht versuchten wir eine flüchtige, gegenseitige Projektion von Ästhetik und Jurisprudenz. Eine tiefer schürfende und erschöpfende Bearbeitung der methodologischen Situationen in beiden Disziplinen würde außer dem mühsamen Ringen nach Gegenstandsreinheit noch eine Fülle des Gemeinsamen entdecken und für die Bloßlegung des beschwerlichen Ganges der menschlichen Erkenntnis einen aufschlußreichen Beitrag liefern. Denn daß hier derselbe Geist nur auf zwei verschiedenen Instrumenten spielt[96]), möge noch an Hand zweier Zitate illustriert werden. Der Rechtsforscher Felix Kaufmann schreibt: „So wird etwa behauptet, ein echtes Kunstwerk sei daran zu erkennen, daß es denjenigen gefällt, die ‚Geschmack haben', die ‚etwas von Kunst verstehen' und eine ähnliche Rolle spielen die ‚gerecht und billig denkenden Menschen' in der Rechtslehre"[97]). Aus dem Munde des Ästhetikers hört man die gleiche Sprache: „Der Rekurs auf das Urteil der Kenner ist schon von Home gefordert worden ... Im Gebiete der Rechtsphilosophie hat man sich in analoger Weise auf das Urteil ‚anständiger und gerecht denkender' Menschen berufen"[98]). Ob juristische Prosa, ob ästhetischer Vers: der identische Autor[99]) ist deutlich vernehmbar[100]).

[95]) Staatslehre S. 76.

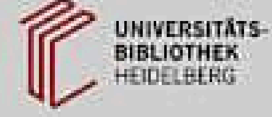
[96]) Wie man es vornehmlich bei Herbart wahrnehmen konnte.

[97]) Die philosophischen Grundprobleme der Lehre von der Strafrechtsschuld, 1929. S. 24.

[98]) Karl Groos, Ästhetik, Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts. S. 497.

[99]) Man nennt ihn Philosophie, Logik oder Wissenschaftslehre.

[100]) Soweit eine historisch-perspektivische Analogie zur Entwicklung der Ästhetik statthaft ist, kann der reinen Rechtslehre keine günstige Prognose gestellt werden, was natürlich ihrer logischen Bedeutung und Richtigkeit nicht den geringsten Abbruch tut. Herbart und die formalistische Schule der Ästhetik, die sich am meisten dem reinen Standpunkte annähern, haben bis heute — von unhaltbaren sachlichen Grundirrtümern abgesehen — den methodologischen Sieg nicht davongetragen. Im Gegenteil, Herbarts „Naivität" (Paul Moos, Die Philosophie der Musik, 1922. S. 209. — Aber gerade die nachherbartische und neueste — phänomenologische — Musikwissenschaft bezeugen Herbarts Weitblick) steht in Mißkredit: „Er (Herbart) hält es ... für nötig ... die weise Lehre zu geben, daß ‚man in der Landschaft nur die Landschaft sehen (siehe unsere Polemik gegen Geiger), im Konzert nur des Konzertes froh werden dürfe' usf. Mit solchen Trivialitäten glaubt Herbart





Ästhetik machen zu können“ (Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, 1872. S. 1096.) Kelsens helfende Formel, daß Gegenstand der Rechtslehre nur Rechtsrelationen sind, stieß nicht auf größeres Verständnis: „Das ist die Trivialität, die große Tautologie, über die Kelsen als „reiner Rechtstheoretiker“ nicht hinauskommt“ (Erich Kaufmann, Kritik der neukantischen Rechtsphilosophie, 1921. S. 22). Der Ästhetik des Herbartianismus sagt man „unfruchtbaren Scharfsinn“ und „künstlichen Schein einer imponierenden Systematik“ (Ed. von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant, 1886. S. 304) nach. Auch der Kelsenschen Theorie gesteht man eine „kritische Schärfe, die ihresgleichen in unserer juristischen Literatur nicht hat“ zu, aber der Vorwurf der „Unfruchtbarkeit“ und des „schillernden Systems“ blieb ihr nicht erspart (Erich Kaufmann, a. a. O. S. 79, VI, 32). Noch unsicherer wird die Zukunft der formalen Rechtslehre, wenn man bedenkt, daß neben dem ästhetischen auch der moraltheoretische Formalismus nicht die Oberhand gewonnen hat. Ein erfreulicheres Bewußtsein verschafft aber die Aussicht auf die Psychologie, obgleich auch hier vor dem „Sirenenklang des reinen Denkens“ (Karl Bühler, Die Krise der Psychologie, 1927) gewarnt wird. Jedenfalls enthüllt sich das Postulat der Methodenreinheit — weil in Ästhetik, Rechtslehre, Psychologie usw. uns begegnend — als allgemeine regulative Idee, die — wie jeder philosophische Gedanke auf Widerstand stoßend — ihrer geisteswissenschaftlichen Verwirklichung harrt. Denn in der Naturwissenschaft herrscht sie unbestritten ...

Die „naturalistische" Ästhetik und die zeitgenössische Literatur in Frankreich.

Von

Bernhard Groethuysen.

In einer eingehenden und aufschlußreichen Darstellung hat René König[1]) die naturalistische Ästhetik in Frankreich behandelt. Er hat damit einen Umkreis von Problemen beleuchtet, die nicht nur für die Kunstphilosophie, sondern auch für die Entwicklung der modernen französischen Literatur, im besonderen des Romans und seiner Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst von entscheidender Bedeutung sind. Über diese Probleme sei hier in Anschluß an die Schrift Königs zur Klärung der ästhetischen Lage der französischen Literatur einiges ausgeführt. Wenn dabei im folgenden der Ausdruck „naturalistische Ästhetik" beibehalten wird, so muß man sich dabei stets gegenwärtig halten, daß damit der Umkreis der in Betracht kommenden Phänomene nur unvollkommen bezeichnet ist. Vielleicht wäre es überhaupt besser, hier von „realistisch-naturalistischen" Tendenzen zu sprechen, und, wie wir noch sehen werden, den Naturalismus im engeren Sinne als eine besondere Bewegung innerhalb des Gesamtumkreises dieser Tendenzen zu erfassen. Wie dem auch sei, jedenfalls handelt es sich hier um eine Entwicklung, der zwar gewisse typische Grundzüge eigen sind, die sich aber nicht auf eine einfache Formel bringen läßt, wie sie etwa einer eindeutig zu bestimmenden philosophischen Weltanschauung entsprechen würde. Dilthey spricht einmal von dem Wirklichkeitsbedürfnis seiner Zeit. Dieses Wirklichkeitsbedürfnis kann auch als Grundmotiv dieser ganzen Entwicklung angesehen werden. Dabei ist es aber nun charakteristisch, daß dieses Streben nach Wirklichkeit dahin tendiert, die Kunst gewissermaßen über sich selbst hinauszuführen. Was der Künstler sucht, meint der „naturalistische" Ästhetiker, kann er nicht in dem der Kunst eigenen Wertbereich finden, sondern er muß dazu sich heterogene Werte zu eigen machen. Wie man von einer Säkularisierung religiöser Werte in der Neu-

[1]) René König: Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. 1931.





zeit gesprochen hat, so ließe sich hier von einem Versuch einer Ästhetisierung ursprünglich außerkünstlerischer Werte sprechen.

Die für die „naturalistische“ Ästhetik entscheidenden Werte sind nun vor allem von zweierlei Art. Einmal gehören sie dem Bereich der wissenschaftlichen Einstellungsweisen an. Man könnte sie ganz allgemein als typisch „scientifische“ Werte bezeichnen. Zu vermeiden hingegen oder doch nur mit Vorsicht zu gebrauchen wäre der Ausdruck: Positivismus. Nicht das, was Auguste Comte über die Wissenschaften ausgeführt hat, kommt hier vor allem in Betracht, sondern der Eindruck der wissenschaftlichen Leistungen als solcher. Die in den exakten Wissenschaften angewandten Methoden haben zu erstaunlichen Erfolgen geführt. Hier erfassen wir Wirklichkeit, wobei von erkenntnistheoretischen Problemstellungen zunächst ganz abgesehen werden kann. Strebt also der Künstler nach Wirklichkeit, so scheint es naheliegend, daß er sich wissenschaftlicher Methoden bedient. Die Kunst erscheint der Wissenschaft gegenüber als das Irreale; sie soll sich gewissermaßen rehabilitieren, indem sie eine Verbindung mit der Wissenschaft eingeht. Sie kann fortan ihre Rolle im gesellschaftlichen Leben nur spielen, wenn sie sich vom Geiste der Wissenschaft durchdringen läßt.

Zum anderen handelt es sich um einen Wertkomplex, den man etwa als „soziale Gesinnung“ bezeichnen kann. Es kommen dabei eine Reihe von Tendenzen in Betracht, die dazu führen, daß der Mensch dieser Zeit es als seine Aufgabe ansieht, sich dem „Volke“ anzunähern, sein Leben und seine Bedürfnisse kennen zu lernen, ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen u. dgl. m. Das Bürgertum will seine soziologisch bedingte Isolierung gegenüber den Massen aufheben. So handelt es sich hier um eine ethisch-politische Haltung, wie sie innerhalb der demokratischen Tendenzen zu steigender Geltung gelangt. Diese Haltung soll sich nun auch in der Kunst auswirken. Die Kunst soll „sozial“ sein.

Die Wissenschaftstendenz und die sozialen Tendenzen müssen dabei voneinander unterschieden werden. Die Wissenschaftstendenz ist vor allem intellektuell. Der Künstler, soweit er sich durch den Geist der Wissenschaft bestimmen läßt, strebt danach, die Rolle des unparteiischen Beobachters zu spielen[1]). Die soziale Tendenz dagegen hat einen ausgesprochen emotiven Charakter. Hier spielt das „Herz“ eine entscheidende Rolle. Die wissenschaftliche Einstellung ist anti-romantisch; die soziale Einstellung hingegen steht in direkter Beziehung zu der französischen Romantik. In der gefühlsmäßigen Hinwendung zum Volke liegt einer der Wesenszüge dieser Romantik. Sie ist, wenigstens einer ihrer typischen Richtungen nach, Volksromantik. Diese Volksromantik findet ihren be-

[1]) Vgl. dazu König: S. 39, 49 ff. u. a.

zeichnenden Ausdruck in den vormarxistischen sozialistischen Systemen. Doch läßt sich auch diese Tendenz nicht auf bestimmte systematisch fixierbare Vorstellungsweisen einschränken. Vielmehr handelt es sich um eine Gesamtheit von Motiven, die sich etwa unter der Allgemeinvorstellung von sozialer Haltung, Hinwendung zum Volke usw. zusammenfassen lassen.

Das Wesentliche ist aber hier zunächst, daß sowohl die wissenschaftliche, wie die soziale Einstellung Wertgesichtspunkte darstellen, die gewissermaßen von außen her in den Wertbestand künstlerischen Schaffens eindringen. Wie nun die neuen Werte in Beziehung treten zu den immanenten Werten, die dem künstlerischen Schaffen, und zwar dieser bestimmten Zeit eigen sind, stellen sich verschiedene Probleme. Dabei nimmt diese Problematik auf den verschiedenen Gebieten der Kunst einen nur aus den Grundbedingungen der verschiedenen Kunstgattungen und ihrer besonderen Lage verständlichen Charakter an. Die bildende Kunst, das Drama, der Roman, haben ihre gattungsmäßig bestimmte innere Problematik. Wie verhalten sich zu dieser Problematik die zunächst außerkünstlerischen Werte, die nun auf dem ästhetischen Gebiete zur Darstellung gelangen und sich dort verwirklichen sollen? Oder anders ausgedrückt: Was kann der bildende Künstler, der dramatische Dichter, der Romanschriftsteller mit den neuen Theorien anfangen? Welches sind die Mittel, die ihm auf Grund der bereits ausgebildeten künstlerischen Verfahrungsweisen zur Verwirklichung der neuen Werte zur Verfügung stehen? Welches sind die produktiv verwertbaren Lösungen oder Hinweise, die solche Werte darbieten können? Welches ist schließlich der künstlerische Ertrag der Transposition wissenschaftlicher und ethisch-politischer Werte auf das ästhetische Gebiet? Dies scheinen mir vor allem die grundsätzlich wichtigen Fragen der naturalistisch-realistischen ästhetischen Theorien auf dem Gebiete der Kunst zu sein.

Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir nun die verschiedenen Gebiete künstlerischen Schaffens gesondert behandeln.

Am geringsten scheint mir die Bedeutung der „naturalistischen“ Ästhetik für den bildenden Künstler in Frankreich zu sein. Realismus oder Naturalismus besagen ihm wenig. Es gibt in diesem Sinne eigentlich kaum eine „naturalistische“ Kunst in Frankreich, oder wenigstens läßt sich mit diesem Ausdruck in künstlerischer Hinsicht kein irgendwie die moderne Entwicklung der Kunst einheitlich kennzeichnender Bereich malerischen Schaffens umschreiben. Wenn man von naturalistischer Malerei in Frankreich spricht, so denkt man zunächst an Courbet. Aber schon hier erweist sich diese Bezeichnungsweise als ungenügend, sowie man damit das Gesamtwerk oder überhaupt die spezifisch künstlerische Leistung Courbets kennzeichnen will. Nun aber handelt es sich

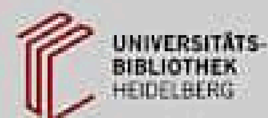
auch gar nicht darum, das Schaffen eines einzelnen Malers auf Grund eines kollektiv gefaßten Phänomens zu deuten, sondern darum, einen synthetischen Ausdruck für eine ganze Richtung in der modernen französischen Malerei zu finden. Dies scheint aber so kaum möglich. Es könnte wenig helfen, wollte man aus dem einheitlichen Gesamtzusammenhang der modernen Malerei in Frankreich einzelne Gestalten oder Werke herauslösen, um sie der „naturalistischen" Richtung zuzuzählen. Sollte man etwa Degas als „Naturalisten" bezeichnen? Aber damit wäre doch über sein künstlerisches Schaffen kaum etwas ausgesagt, selbst über das Schaffen seiner ersten künstlerischen Epoche, an die man dabei wohl vorwiegend denken mag. Schlimmer ist es noch, wenn man in diesem Zusammenhang einfach Toulouse — Lautrec nennt, d. h. ihm eine besondere Stelle zuweist, weil er ein bestimmtes Milieu in seiner Malerei bevorzugt. Dies würde doch schließlich zu Einteilungen und Absonderungen in der Kunstgeschichte führen, die kaum mehr etwas mit Kunst zu tun haben.

So führt hier die realistisch-naturalistische Ästhetik nicht in die eigentliche Problematik der modernen französischen Malerei ein. Diese Problematik ist vielmehr durch ganz andere Gesichtspunkte bestimmt. Nicht „Naturalismus", sondern Impressionismus ist hier zunächst das ausschlaggebende Motiv. Impressionismus bedeutet in diesem Zusammenhang eine Rückwendung zu den eigentlichen künstlerischen Problemen gegenüber den naturalistischen Theorien, die von heterogenen Gesichtspunkten und Wertungsweisen ausgehen. Der impressionistische Maler stellt die Frage, wie er ein Bild malen soll, und nicht, welche Gegenstände er auf Grund außerkünstlerischer Wertungen bevorzugen soll. Und dies scheint mir hier ein wesentlicher Gesichtspunkt zu sein, weil daraus ersichtlich wird, daß es sich bei Naturalismus und Impressionismus nicht um zwei Betrachtungs- und Wertungsweisen handelt, die man einander einfach anreihen könnte, sondern daß hier ein ganz grundsätzlicher Unterschied besteht zwischen einer immanenten ästhetischen Wertentwicklung und Wertgesichtspunkten, die in Form von wissenschaftlichen oder ethischen Sinngebungen dem künstlerischen Schaffen Richtungen vorschreiben sollen, ohne daß doch damit in Ermanglung eines Eingehens auf die spezifisch malerischen Probleme dem Künstler ein neuer Weg aufgezeigt wird. Ja es scheint mir, daß der besondere Charakter einer immanenten ästhetischen Problematik sich gerade an der Verschiedenheit der impressionistischen und naturalistischen Problemstellungen erläutern läßt.

Dabei soll nicht bestritten werden, daß die moderne französische Malerei aus den zeitgenössischen realistisch-naturalistischen Tendenzen Anregungen geschöpft hat. Nur muß man dann, wie schon oben aus-

geführt, in solchen Tendenzen den Ausdruck eines ganz allgemeinen Strebens nach Wirklichkeit sehen, ohne etwa auf die besondere soziale Rolle, die man dem Künstler zuschreibt, oder auf die wissenschaftlichen Methoden, die man ihm als Vorbild vorhält, näher einzugehen. Weder die Theorie, nach der der Künstler das zeitgenössische Bewußtsein zum Ausdruck bringen soll, noch die entgegengesetzte Ansicht, daß das Kunstwerk sich als Ausdruck einer bestimmten Individualität darstellt, kann hier viel besagen. Die moderne französische Malerei hat sich durch die dem Kunstschaffen immanenten Wertgesichtspunkte leiten lassen. Die naturalistische Ästhetik konnte ihr dabei wenig bieten. Die Maler blieben der in ihrem Schaffen selbst angelegten Problematik, wie sie sich in dieser besonderen Entwicklungsphase der bildenden Kunst darstellte, treu. Sie bewahrten damit der bildenden Kunst ihren autonomen Charakter, und dies ist nicht nur für die Entwicklung der modernen Malerei von entscheidender Bedeutung gewesen, sondern hat auch später, wie wir noch zeigen werden, einen großen Einfluß auf die ästhetische Einstellung überhaupt ausgeübt.

Als Gegenbeispiel zu unsern Ausführungen über die französische Malerei läßt sich die Entwicklung des modernen französischen Dramas anführen. Dabei muß freilich berücksichtigt werden, daß die vorwiegende Bedeutung, die die pièce à thèse erhält, nicht erst aus den zeitgenössischen realistisch-naturalistischen Tendenzen herstammt. Schon im XVIII. Jahrhundert wird das Schauspiel zum Tendenzdrama. Aber die realistisch-naturalistische Bewegung mit ihrer Hervorhebung heterogener Wertgesichtspunkte hat dazu beigetragen, diese Richtung zu verstärken, deren Erfolg sich allerdings überhaupt erst aus den besonderen soziologischen Vorbedingungen des Theaters verstehen läßt. Das Publikum übt hier einen entscheidenden Einfluß aus, und den außerkünstlerischen Bedürfnissen dieses Publikums kamen hier die realistisch-naturalistischen Wertgesichtspunkte in weitem Maße entgegen. Das Drama wird zu einer repräsentativen Gattung für Werte, die ihm überhaupt immer mehr Funktionen zuweisen, welche mit der inneren Problematik dieser Kunstgattung kaum noch etwas zu tun haben. Das Drama erhält vor allem einen ethisch-politischen und soziologisch-dokumentarischen Charakter. Damit vollzieht sich im steigenden Maße eine Trennung des Dramas von der übrigen Literatur, wie sie für die literarische Entwicklung der letzten Jahrzehnte in Frankreich charakteristisch ist. Die aus Wissenschaft und „sozialer“ Gesinnung übernommenen Werte werden nicht in den ästhetischen Wertbereich des Dramas inte-

griert, sondern begünstigen die Ausscheidung des Dramas aus der Literatur als künstlerischer Wertsphäre überhaupt[1]).

Anders als für Malerei und Drama stellt sich das Problem der realistisch-naturalistischen Ästhetik für den Roman. Hier bestehen tatsächlich mannigfache Beziehungen zwischen den in dieser Ästhetik zum Ausdruck gelangenden wissenschaftlichen und ethisch-politischen Werten einerseits und der inneren künstlerischen Problematik des Romans als solchen andrerseits, wie sie den Entwicklungsbedingungen dieser Kunstgattung zu einer gegebenen Zeit entsprach. Die realistisch-naturalistische Ästhetik scheint zunächst für den Roman eine wesentliche Bereicherung zu bedeuten. Ja sie bestimmt überhaupt erst, so könnte man meinen, den wahren Sinn des Romans. Diese Sinnbestimmung ist zunächst gegenständlicher Natur. Aber eben das Problem der Gegenstandsbestimmung überhaupt war für den Roman in diesem Stadium seiner Entwicklung von großer Bedeutung. Der Roman suchte gewissermaßen seine „Welt“, und die realistisch-naturalistischen Theorien geben bedeutsame Hinweise, wie diese Welt zu bestimmen sei.

Daneben mögen dann die besonderen künstlerischen Probleme des Romans zunächst zurücktreten. Die Romanform hatte sich im Laufe der Entwicklung im XIX. Jahrhundert konstituiert. Hier wäre, scheint mir, vor allem Flaubert zu erwähnen, der in dieser Entwicklung eine besondere Stelle einnimmt. Es ist nicht angezeigt, ihn einfach den naturalistischen Ästhetikern zuzuzählen. Vielmehr liegt seine überragende Bedeutung gerade darin, daß er den Roman als solchen fortbildet, d. h. daß er Methoden, Einstellungsweisen, Formen entwickelt, die für die Romankunst entscheidend wurden, und zwar nach den verschiedensten Richtungen hin, so daß der künstlerische Einfluß Flauberts weit über das hinausreicht, was sich der „naturalistischen“ Ästhetik als solcher zuschreiben läßt.

In der „naturalistischen“ Ästhetik treten zunächst die Formprobleme des Romans hinter den Problemen zurück, die das dem Roman zuzuschreibende Gegenstandsgebiet betreffen. Sie bedeutet für den Roman eine Stabilisierung seiner Form unter gleichzeitiger Ausdehnung des Darstellungsbereichs. Dieses Streben nach Gebietserweiterung entspricht nun durchaus gewissen Tendenzen, wie sie dem modernen Roman eigen sind. Der Romanschriftsteller will bis zur „Wirklichkeit“ vordringen; er möchte das ganze Leben umfassen; er lehnt sich dagegen auf, daß ihm

[1]) Es kann hier nicht näher auf die Tendenzen eingegangen werden, die schon früher und gerade in letzter Zeit auf die Aufhebung der Trennung von Literatur und Drama hinzielen. Sie bilden einen interessanten Beitrag für das Verständnis der künstlerischen Problematik des modernen französischen Dramas.

auf Grund bestimmter Vorstellungs- und Wertungsweisen gewisse Gebiete des sozialen und individuellen Lebens untersagt sein sollen.

In diesem Sinne spielt die realistisch-naturalistische Ästhetik in der Entwicklung des französischen Romans eine bedeutsame Rolle. Sie mußte sich aber als unzureichend erweisen, sowie die spezifisch künstlerische Problematik des Romans in den Vordergrund trat. Einen Anlaß hierzu bot die Entwicklung des naturalistischen Romans selbst. Hier erscheint es nun zunächst notwendig, den oben schon angedeuteten Unterschied zwischen Realismus und Naturalismus näher zu erläutern. Mit dem Worte Naturalismus verbindet sich die Vorstellung eines Umkreises von Phänomenen, die irgendwie vom Standpunkte des Autors aus gesehen, außerhalb der hier sozial zu bestimmenden Normalität fallen. Der Naturalismus erhält deswegen seine eigentliche Bedeutung da, wo es sich um den Versuch handelt, das Leben von „niedereren“ Klassen der Gesellschaft darzustellen, deren Lebensweise, Moral und Sprache als etwas empfunden wird, was von den in der sozialen Schicht, zu der der Autor selbst gehört, geltenden Vorstellungen nicht nur abweicht, sondern auch als sozial ungehörig, als „anormal“ empfunden wird. Und zwar wird diese „Anormalität“ nun kollektiv gefaßt. Eine ganze Bevölkerungsschicht gelangt in ihrer sozialen Andersartigkeit zur Darstellung. Diese Andersartigkeit bringt der Naturalist in möglichst krasser Form zum Ausdruck. Sie äußert sich schon in der besonderen Sprache der zur Darstellung gelangenden Volksschichten. So spielt dann der Argot im naturalistischen Roman eine bedeutsame Rolle.

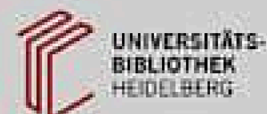
Dabei erscheint es aber nun als selbstverständliche Voraussetzung, daß der naturalistische Romanschriftsteller selbst sich der üblichen Sprache bedient, wie dies auch wieder für die Romanpersonen gilt, die der gleichen Gesellschaft wie er selbst angehören. Diese Zwiespältigkeit innerhalb des naturalistischen Romans ist nun wieder nur ein Ausdruck für die Verschiedenheit der Denk- und Gefühlsweisen des Autors und der seiner Gesellschaftsschicht angehörigen Figuren einerseits, und der des „Volks“ andrerseits, mag auch der Autor selbst dabei eine überparteiliche Rolle spielen. Man könnte in diesem Sinne von einem innerhalb des Romans sich abspielenden Klassenkampf sprechen.

Es ist dies wesentlich für das Verständnis der soziologischen Voraussetzungen des naturalistischen Romans überhaupt. Der Romanschriftsteller sollte das Gesellschaftsbewußtsein in einer bestimmten Lage zum Ausdruck bringen. Dies kann aber immer nur bis zu einem gewissen Grade richtig sein. Er selbst ist seinem Denken und Fühlen nach an eine bestimmte Gesellschaftsschicht gebunden. Diese soziologischen Betrachtungen führen aber nun weiter zu einer für die Ästhetik des Romans selbst grundlegenden Frage: Wie gelangt die Einstellung des Autors

im Roman selbst überhaupt zum Ausdruck? Welche sind die künstlerischen Mittel, die dem Schriftsteller zu Gebote stehen, um dieses Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Schöpfer und Geschöpf zur Geltung zu bringen? Die naturalistische Ästhetik hatte den Autor als allgemeines, überindividuelles Subjekt zu fassen gesucht. Es läßt sich nun hierin ganz wohl eine der Möglichkeiten sehen, das Verhältnis des Romanschriftstellers zu seinen Gestalten und zu den sich in dem Rahmen seines Werkes abspielenden Ereignissen zu bestimmen, doch stets nur unter der Voraussetzung, daß die hier gekennzeichnete Einstellungsweise einen künstlerischen Ausdruck findet. Der „wissenschaftliche“ Romanschriftsteller mag etwa zu allen von ihm dargestellten Begebenheiten die gleiche Distanz bewahren, auch den tragischsten Ereignissen gegenüber eine gewisse Gleichgültigkeit zeigen und in allem, was er schreibt, sich rein beobachtend verhalten. Aber dies alles setzt voraus, daß es dem Dichter gegeben ist, dieser Einstellungsweise tatsächlich einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, und hier eben wandeln sich die allgemein gehaltenen Probleme der naturalistischen Ästhetik in Fragen, die die innere Romanform selbst betreffen. Welches ist der Stil, welches ist die spezifische Form eines Romans, welches ist die Bedeutung, die der Erzählung zukommt u. dgl. m.? Werden diese Fragen überhaupt nicht mehr gestellt, so kann dies schließlich einfach besagen, daß man sich an gewisse Konventionen hält, in denen man eine genügende Lösung aller ästhetischen Schwierigkeiten sieht. Der naturalistische Roman ist dieser Gefahr nicht entgangen. Auf der einen Seite: eine Anzahl von documents humains, auf der anderen: eine Darstellungsweise, die einen mehr oder weniger konventionellen Charakter trägt.

Die naturalistische Ästhetik bietet nun überhaupt im eigentlichen Sinne keine Lösungsversuche für die Probleme, die im besonderen die künstlerische Seite der Romandichtung betreffen. Denn dazu kann es nicht genügen, dem Romanschriftsteller allgemeine Anweisungen darüber zu geben, wie und wo er „menschliche Dokumente“[1]) sammeln soll, oder ihn darüber aufzuklären, welches die methodisch-wissenschaftlichen Verfahrungsweisen sind, die ihn bei der Sammlung und bei der Bearbeitung dieses Materials leiten sollen. Vielmehr müssen sich hier doch schließlich nur im Rahmen des Romans selbst nach der Eigengesetzlichkeit dieser Kunstgattung zu lösende Fragen stellen. Als Beispiel sei hier nur auf das Problem der Erzählung hingewiesen. Daß es in jedem Roman einen in einer erzählenden Form wiederzugebenden Zusammenhang von Ereignissen geben soll, wird auch weiterhin angenommen. Die Erzählung wird aber dabei nicht als künstlerisches Pro-

[1]) Vgl. dazu König: S. 162 ff.





blem betrachtet. Vielmehr verläßt man sich hierfür auf gewisse Konventionen, oder es findet eine Rückbildung der ästhetischen Probleme in rein romantechnische Fragen statt: wie mache ich einen spannenden, einen interessanten Roman u. dgl. m.?

Damit konnte es scheinen, daß in Frankreich der Roman etwa das gleiche Schicksal haben würde wie das Drama. Auch der Roman schiede aus der Kunstbetrachtung aus, und diese Ausscheidung wäre auch hier durch die „realistisch-naturalistische“ Ästhetik begünstigt worden. Die Sachlage wäre dann etwa die folgende gewesen: auf der einen Seite: Drama und Roman, die sich von der „Kunst“ emanzipiert hätten, auf der anderen Seite: die Malerei, die trotz aller heterogenen Deutungsversuche ihre künstlerische Entwicklung weiter fortgesetzt hätte.

Doch tritt nun in Frankreich ein bedeutsames Moment hinzu: die Entwicklung der modernen lyrischen Dichtung. Hier konnten ebensowenig wie auf dem Gebiet der Malerei außerkünstlerische Betrachtungsweisen, wie sie die realistisch-naturalistische Ästhetik in den Vordergrund stellte, einen entscheidenden Einfluß ausüben. So hätten wir dann innerhalb der Literatur selbst eine grundsätzliche Sonderung: auf der einen Seite: Drama und Roman, auf der anderen Seite: Lyrik. Das Publikum, soweit es sich über aktuelle Fragen orientieren will, oder ganz allgemein gesprochen, soweit es interessante Lektüre sucht, wird Romane lesen; insofern es sich hingegen überhaupt noch ein Verhältnis zu der Kunst bewahrt hat, würde es sich an die Dichter wenden.

Nun aber hat sich doch schließlich die Entwicklung des französischen Romans in einer anderen Richtung vollzogen. Der Romancier hat den Weg zur Kunst und zu der ihr eigenen Problematik zurückgefunden. Vielleicht ließen sich Ansätze dazu schon in gewissen Äußerungen der Vertreter der ästhetischen Theorie des Naturalismus selbst finden. Bei allen Versuchen, den Romanschriftsteller als allgemeines überzeitliches Subjekt zu fassen, wird hier doch immer wieder die Bedeutung der Individualität des Autors betont[1]). Solche allgemein gehaltenen Äußerungen über das schöpferische Individuum führen indessen denn doch wieder nicht zu den eigentlichen Problemstellungen der Ästhetik des Romans. Es handelt sich in dieser Ästhetik weder um „Originalität“ noch um die Theorie eines ganz allgemein zu fassenden Subjekts, als dessen Repräsentant der jeweilige Romanschriftsteller zu gelten hätte, sondern um die durch eine immanente Logik selbst bestimmten Ausdrucksmöglichkeiten einer besonderen Kunstgattung. Nicht auf die psychologisch zu fassende Individualität des Autors kommt es an, sondern auf seine künstlerische Individualität, die eben nur von der Eigen-

[1]) Vgl. dazu König: S. 198 ff.

gesetzlichkeit der Romanform selbst aus erfaßt werden kann. Äußerungen wie die, die bei den Naturalisten auf eine Betonung der Bedeutung des individuellen Momentes in der künstlerischen Schöpfung hinzielen, mögen dabei einen symptomatischen Wert haben, insofern sie eben zeigen, daß bei aller „Wissenschaftlichkeit" doch wieder das schöpferische Individuum sein Recht geltend macht, und darin sich schließlich ein Ungenügen an den Wertmaßstäben der realistisch-naturalistischen Ästhetik kundgibt. Aber in die innere Problematik des Romans können sie nicht einführen.

Wesentlich für das Verständnis der Rückwendung des Romans zu der ihm eigenen künstlerischen Problematik ist nun vor allem das Beispiel und der Einfluß anderer Kunstgattungen gewesen, die sich ihre ästhetische Selbständigkeit bewahrt hatten. Dies gilt vor allem für die Dichtung, in der auch auf dem Gebiete der Literatur der künstlerische Typus erhalten bleibt. So steht damit innerhalb der Literaturwelt dem Typus des von den Kunstwerten sich loslösenden Dramatikers ein Typus entgegen, der nach wie vor sich zur Kunst bekennt. Der Romanschriftsteller steht gewissermaßen am Scheidewege. Es stellt sich ihm die Frage, für welche der beiden Typen er sich entscheiden soll.

Es kann hier nicht im einzelnen ausgeführt werden, wie die Lyrik selbst zu einem bedeutsamen Faktor für die moderne geistige Entwicklung in Frankreich wurde. Hingewiesen sei aber zum mindesten auf Mallarmé, dessen Einfluß weit über das Gebiet einer bestimmten Richtung hinausreicht und in entscheidender Weise auf die Wiederherstellung eines autonomen künstlerischen Typus gewirkt hat. Es wäre ganz unzureichend, wollte man diese Entwicklung mit der Formel des l'art pour l'art charakterisieren. Vielmehr handelt es sich darum, daß der Künstler selbst wieder als solcher innerhalb des Umkreises der verschiedenen geistigen Typen zur Geltung gelangt.

Nun kann diese Anerkennung eines in sich selbst zentrierenden Künstlertypus, wie sie sich im Gegensatz zu den Einstellungsweisen der naturalistischen Ästhetik vollzieht, zunächst dazu führen, daß die Schriftsteller, die darauf Anspruch erheben, als Künstler zu gelten, sich von dem Roman gänzlich abwenden. Man könnte in diesem Sinne von einer Anti-Romantendenz sprechen, die sich am Ende der naturalistisch-realistischen Epoche des Romans geltend machte. Aber zugleich war damit auch wiederum die Möglichkeit gegeben, den Roman selbst als Kunstwerk zur Geltung zu bringen.

Damit stellte sich erneut das Problem der Rolle des Romanschriftstellers innerhalb der Kunst. Die naturalistische Ästhetik hatte den Künstlertypus selbst in Frage gestellt, und der Romanschriftsteller schien geneigt, seine Ansprüche, noch als Künstler zu gelten, immer

mehr aufzugeben. Es galt gewissermaßen, außerhalb der Kunst einen selbständigen, durch heterogene Methoden und Wertungsweisen bedingten Bereich zu konstituieren, in dem der Roman seine Stelle hätte. Nun blieben daneben, wie wir schon sahen, die lyrische Dichtung und die bildende Kunst in ihrer ästhetischen Eigenständigkeit bestehen. Beide zusammen bilden sie ein Gebiet, in dem, unbeeinflußt durch heterogene Wertverschiebungen, die künstlerischen Gesichtspunkte ihre autonome Geltung bewahrt hatten. Von hier gehen die Einflüsse aus, die zu einer künstlerischen Wiedergeburt des Romans in Frankreich geführt haben. Damit soll hier zunächst kein Werturteil über den Roman der nachnaturalistischen Epoche ausgesprochen werden. Es handelt sich nur darum festzustellen, daß überhaupt wieder der Wille zur Kunst in der Romandichtung zur Geltung gelangt ist.

So läßt sich in der Entwicklung des französischen Romans der letzten Jahrzehnte eine Abwendung von der naturalistischen Ästhetik feststellen. Dies bedeutet nicht etwa, daß der moderne französische Roman antinaturalistisch sei, sondern es besagt nur, daß der Naturalismus als ästhetische Theorie sich überlebt hat. Diese naturalistische Ästhetik konnte zunächst als ein Protest gegen eine unzulässige Einschränkung des Stoffgebiets des Romans betrachtet werden. Die stoffliche Einschränkung, gegen die sich der Naturalismus auflehnte, war nun ihrerseits wieder keineswegs durch rein ästhetische Gesichtspunkte bestimmt gewesen. Vielmehr hatten die negativen Werturteile, die für diese Einschränkung bestimmend waren, vorwiegend einen durch ethische, politische oder auch religiöse Vorstellungsweisen bestimmten Charakter. Auch da, wo man im Namen der „Schönheit“ gesprochen hatte, handelte es sich im Grunde nur um einen zusammenfassenden Ausdruck für verschiedene Vorstellungs- und Wertungsweisen, wie sie für eine bestimmte Gesellschaftsschicht in einer besonderen Zeitlage charakteristisch waren. Lehnte sich nun der Naturalist gegen solche Wertbeschränkungen auf, so tat er dies, ebenso wie sein Gegner, hauptsächlich unter Berufung auf Werte, die als solche gar nichts mit Kunst zu tun haben. So mochte er gegen die vom Anti-Naturalismus angeführten Gründe für eine Ablehnung gewisser Stoffgebiete wissenschaftliche Gesichtspunkte anführen. Die in der Wissenschaft entwickelten Perspektiven traten so in Gegensatz zu älteren, etwa religiös bestimmten Vorstellungsweisen u. dgl. m. Ebenso stritten dann auf Grund sozialer Erwägungen entwickelte Wertungsweisen gegen Vorstellungen, wie sie der bürgerlichen Moral entsprechen.

Der Romanschriftsteller vermag nun ganz wohl die ihm vom Naturalismus zuerkannte Gebietserweiterung anzuerkennen. In diesem Sinne kann man dann alle modernen Romanschriftsteller als Naturalisten be-





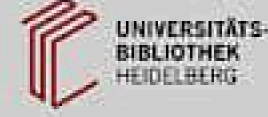
zeichnen, insofern keiner von ihnen noch geneigt ist, die stofflichen Gebietseinschränkungen der vornaturalistischen Periode zu akzeptieren. Aber damit hat dann der Ausdruck Naturalismus überhaupt seinen besonderen Sinn verloren. Es wäre kaum mehr möglich, von hier aus grundsätzlich naturalistische Romanschriftsteller von solchen, die es nicht sind, zu unterscheiden. Die rein stofflichen Gesichtspunkte würden sich als ganz ungenügend erweisen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit anderen Theorien des Naturalismus. Daß der Roman das Bewußtsein einer bestimmten Zeit ausdrückt, daß in ihm sich der Geist einer Gesellschaftslage spiegelt, wird wohl von keiner Seite abgestritten. Aber eben solche ganz allgemein gehaltenen Behauptungen besagen wenig gegenüber den wesenhaften ästhetischen Problemen des Romans selbst. Diese Probleme sind wieder in den Vordergrund getreten.

Wichtig ist hier vor allem das schon berührte Problem der im Roman selbst zum Ausdruck gelangenden, niemals ein für allemal zu definierenden Stellung des erzählenden und berichtenden Subjektes zu den Gestalten und Gegebenheiten seines Werks. Der Einfluß Stendhals, der sich von einer gewissen Zeit an immer mehr geltend machte, trug dazu bei, dieses Problem in der Ästhetik des Romans in den Vordergrund zu stellen.

Nun sahen wir, daß die Stellung des Autors in der realistisch-naturalistischen Periode vor allem durch zwei Momente bestimmt war. Einmal handelt es sich hier um eine der Wissenschaft entnommene Auffassungs- und Wertungsweise des darstellenden Subjekts, zum anderen um eine Art sozialer Romantik, die sich in der Haltung des Schriftstellers zu den dargestellten Objekten auswirkt. Der Einfluß dieser beiden Momente, die sich innerhalb des Naturalismus als im Grunde divergierende Tendenzen darstellen, läßt sich dann auch weiterhin verfolgen. Das Wesentliche ist aber jetzt, daß solche Momente sich in nur künstlerisch zu lösende Probleme wandeln. Es handelt sich nicht mehr um unbestimmte Formeln, sondern um die Mannigfaltigkeit der möglichen Einstellungsweisen, wie sie dann eben in den verschiedenen Gestalten, die der Roman anzunehmen vermag, zum Ausdruck gelangt.

Ein bedeutsamer Unterschied der nach-naturalistischen Periode des französischen Romans besteht ferner darin, daß der im naturalistischen Roman zutage tretende Dualismus zwischen der Sprech- und Denkweise des Autors und derjenigen der im Roman dargestellten, einer anderen Bildungsschicht angehörenden Personen in verschiedenen Formen aufgehoben wird und der Roman so seine innere Einheit wiederfindet.





Dies mag schon rein sprachlich-stilistisch zum Ausdruck gelangen. Der Autor hat nicht mehr eine ihm eigene, mehr oder wenig konventionelle literarische Sprache, die ihm von vornherein eine besondere Stellung gegenüber seinen anderen Bildungsschichten entnommenen Gestalten zuweisen würde. In den verschiedensten Formen durchdringen sich der Stil der Erzählung und die Art und Weise, wie die Romangestalten untereinander sprechen. Dabei sind dann auch neue Möglichkeiten für den künstlerischen Ausdruck des Verhältnisses des Romansubjektes zu der dargestellten Wirklichkeit gegeben. Es handelt sich vor allem um ein gewisses Drinnensein des Dichters in seiner Welt, wie es dem naturalistischen Romanschriftsteller versagt war, der die von ihm dargestellte Welt vor allem in ihrer Andersartigkeit sah und ihr gegenüber eine im Grunde sozial bestimmte Distanz bewahrte. Es sei hier als Beispiel eine solche Immanenz des dichterischen Subjektes in der „naturalistischen“ Welt das Werk Charles Louis Philippes angeführt, das hier einen Wendepunkt bezeichnet.

Die naturalistische Ästhetik hatte gewissermaßen die Schicksalsfrage des Romans gestellt. Soll der Roman überhaupt noch als Kunstgattung gelten? Wie der spezifische Charakter des Romans selbst zu dieser Frage Anlaß geben konnte, kann hier nicht näher ausgeführt werden. Es mag genügen darauf hinzuweisen, wie eben in der Problematik des Romans selbst Möglichkeiten ganz verschiedener Wertgesichtspunkte angelegt sind. Die naturalistische Ästhetik findet für ihre an außerkünstlerischen Wertungsweisen orientierten Grundsätze hier einen dankbaren Boden. Nun mag es ja schließlich auch so sein, daß bei aller Anerkennung der ästhetischen Wertgesichtspunkte die künstlerischen Werte im Roman sich doch nur unvollkommen verwirklichen lassen, und daß der Roman, gemessen an anderen Kunstgattungen, auf diesem Gebiete nur eine untergeordnete Rolle spielt. Ja es könnte auch der Fall eintreten, daß, wenn einmal der Roman wirklich nur noch zu einer künstlerischen Angelegenheit würde, damit der Romanschriftsteller auf ganz wesentliche Momente, die dem Roman schließlich seine Stelle im Kulturleben gesichert haben, verzichten müßte. Solche Betrachtungen spielen in der modernen französischen Literatur eine bedeutsame Rolle. Es gibt das Problem des „dichterischen“ Romanschriftstellers, wie auch weiterhin die Stellung des Vertreters der „reinen“ Dichtung zu dem Roman mehr oder weniger ablehnend sein kann.

Dabei muß man sich davor hüten, solche Betrachtungen nur in der Form mehr oder weniger ausgebildeter und fixierter Theorien zu suchen. Man könnte in Frankreich von einer immanenten Ästhetik sprechen, die vor allem in der literarischen Kritik zum Ausdruck gelangt. Es scheint mir dies wesentlich, um überhaupt die Rolle der Ästhetik im französi-

schen Kunstleben zu verstehen. Der Kritiker bildet hier einen selbständigen geistigen Typus, der im Kulturleben eine bedeutsame Rolle spielt. Will man die französische moderne Ästhetik darstellen, so würde man ein ganz unzureichendes Bild erhalten, wollte man sich auf die Vertreter einer Fachästhetik beschränken. Vielmehr müßte es sich darum handeln, die wirkliche und lebendige Ästhetik aus den in der „Kritik" vorherrschenden Gesichtspunkten und Einstellungsweisen zum großen Teil überhaupt erst zu erschließen.

Von hier aus stellt sich die Sachlage für den modernen französischen Roman viel komplizierter dar, als es nach unseren bisherigen Ausführungen scheinen konnte. Die naturalistische Ästhetik hatte das Problem des Romans durch Ausbildung gewisser der Kunstbetrachtung als solcher heterogener Wertungs- und Einstellungsweisen zu lösen versucht. Demgegenüber beansprucht nun der Roman gewissermaßen das Recht, wieder als Kunst zu gelten. Betrachten wir aber nun die Einstellung der Kritiker zu den Romanschöpfungen, so spielen hier außerästhetische Wertungen psychologischer, soziologischer, politischer, ethischer, religiöser Art eine bedeutsame Rolle. Dies erhellt immer wieder die dem Roman als solchem eigene Problematik. Schließlich mag man dann auch wohl der Meinung sein, daß die Entscheidung gar nicht bei den Theoretikern liegt, sondern nur von dem dichterischen Schöpfer selbst ausgehen kann. Kann es einen Roman geben, der sich wirklich als Kunstwerk legitimiert? Kann der Romanschriftsteller ein gleiches Recht beanspruchen wie die Künstler, die auf durch heterogene Wertgesichtspunkte nicht belasteten oder weniger belasteten Gebieten schaffen?

Der Roman von Proust scheint darauf eine bejahende Antwort zu geben. Und zwar liegt die Bedeutung seiner Romane, von unserer Problemstellung aus gesehen, darin, daß hier die dem Roman als solchem heterogenen Momente, die schließlich zum Ausscheiden des Romans aus dem Gebiete der Kunst selbst führen mußten, in die Kunstform integriert sind und damit überhaupt der Gegensatz der beiden Betrachtungsweisen zugunsten einer durch ästhetische Gesichtspunkte bestimmten Einheitsform aufgehoben ist.

Dabei handelt es sich durchaus um Werte, die den spezifischen Charakter des Romans selbst betreffen. Proust nimmt gewissermaßen das Problem da auf, wo es Flaubert gelassen hatte. Er bildet den Roman weiter. Die „naturalistische" Ästhetik mit ihrer vorwiegend stofflichen Problemstellung bildet eigentlich in dieser Hinsicht nur eine Episode, deren Bedeutung aber nicht verkannt werden darf, da sie eben dazu bei-

getragen hat, schließlich das ästhetische Problem des Romans in seiner ganzen Weite zu stellen, unter Berücksichtigung der Fülle des menschlichen Lebens, wie es dem Roman zugänglich gemacht worden war. Darum bleibt es auch eine dankbare Aufgabe, wie dies René König in seinen weitsichtigen und eingehenden Ausführungen getan hat, die Tendenzen der „naturalistischen“ Ästhetik in Frankreich darzustellen.

Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst[1])

Von

Fritz Novotny

Das Buch Gasquets, das seit einiger Zeit auch in einer gut übersetzten deutschen Ausgabe vorliegt, hat ausnahmslos beifällige oder sogar überschwängliche Aufnahme gefunden. Als Sammlung von Beobachtungen, die Material sein können für die Erkenntnis und Untersuchung einer der am schwersten zugänglichen Künstlerpersönlichkeiten, verbietet es eine Kritik im gewöhnlichen Sinn und verlangt wie alle Bücher dieser Art die Dankbarkeit der Nachwelt. Eine Schilderung wie die Cézannes an der Arbeit vor dem „Motiv", die eigentlich mehr eine Beschreibung des mit jedem neu hinzukommenden Pinselfleck sich verdichtenden Bildes ist (S. 129 ff. und S. 100 ff. der französischen Ausgabe), rechtfertigt begeistertes Lob. Hier ist eine schöne Veranschaulichung des Vorganges des Malens gelungen, der bei Cézanne wie bei nur wenigen anderen Malern dem Endergebnis entspricht. Diese Verwandtschaft des Entstehungsvorganges mit der Erscheinung des vollendeten Werkes liegt bei ihm tiefer als der etwa in einer impressionistischen Zeichnung enthaltene Anreiz, den Künstler bei der Tätigkeit zu rekonstruieren. (Die Architektonik gewisser Zeichnungen Rembrandts läßt eine jener Eigenschaft der Malerei Cézannes verwandte Nötigung zu genetischem Erfassen erkennen.) Gasquets Schilderung zeigt die provenzalische Landschaft und vor ihr das Bild Cézannes und wir empfinden, den Schöpfer über seinem Werk vergessend, dieses als Wiederholung der Naturschöpfung. Nun erfassen wir umgekehrt die Land-

---

[1]) Der vorliegende Versuch hat zum Anlaß das Erscheinen der deutschen Ausgabe von Joachim Gasquets „Cézanne" (übersetzt von Elsa Glaser, Berlin 1930). Die grundsätzlichen Fragen, die zu untersuchen die Aufgabe dieser Arbeit bildet, sollen ausgehend von dem Werk Gasquets erörtert werden, doch ist dieses nicht zum Gegenstand einer Besprechung im eigentlichen Sinn gemacht, sondern eben nur Anlaß zur Darlegung jener Fragen. — Dieser Versuch ist ferner als Ergänzung eines Aufsatzes anzusehen, in welchem die hier gezeigten Probleme zum Teil angedeutet sind (F. Novotny, Paul Cézanne, „Belvedere", VIII. Jahrgang, Wien 1929, Heft 12).

schaft in ihrem Werden, und geologisches Geschehen darf als Gleichnis dienen für das Werk, das hier entsteht: die Geschichte der Landschaft läuft in Stunden für uns ab und in dem Flächenraum der Leinwand steigt über Tälern und Terrassen der Mont Sainte-Victoire siegreich empor.

Im Falle einer Kunst wie der Cézannes bedeutet der Bericht, und in dem Buch Gasquets der gestaltete Bericht, des Augenzeugen von der Tätigkeit des Künstlers mehr als eine entbehrliche Anekdote, die nur für die Verehrung der Persönlichkeit, nicht für die Erkenntnis ihrer Produktion wertvoll ist.

Nicht in gleicher Weise gelungen ist in dem Werke Gasquets die Darstellung des Menschen Cézanne. Von diesem Gebiet der Künstlerbiographie gilt im allgemeinen, daß es in ihm für den Biographen nicht die Pflicht zu einer Gestaltung gibt. Der Verzicht auf diese aber, der ein Ideal der Biographieschreibung ist, enthält auch eine Gefahr: die der Kritiklosigkeit in der Auswahl und Wiedergabe des Gesprochenen, die zu fälschender Färbung führen kann. Diese Art von Kritiklosigkeit ist das Merkmal eines Typus der Biographie, dem auch das Werk Gasquets zuzuweisen ist. Auch wenn Auswahl und Reproduktion des gesprochenen Wortes eines Künstlers der analytischen oder synthetischen erklärenden Vermittlung nicht bedürfen, haben sie doch zur Vorbedingung die Einsicht in das Besondere des biographischen Objektes. Diese kann von zweierlei Art sein: entweder ein intuitives Erkennen des individuellen Persönlichkeitsproblems oder die — einfachere — Entscheidung, welchem Menschentypus der Künstler angehört. Es scheint, daß die Vermischung dieser beiden Grundsätze oder besser: das Fehlen jedes Versuches, die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen zu finden, das Problem der Erkenntnis des Menschen Cézanne verunklärt hat.

Es wird in der Regel zu einfach gesehen, ebenso wie von Gasquet auch von Bernard (Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris 1912) und Vollard (Paul Cézanne, Paris 1919). Meier-Graefe hat — soweit mir bekannt ist, als Einziger[1]) — vor dieser Seite der Cézanne-Biographie zur Skepsis gemahnt: „Er hatte wenig oder gar keinen Umgang, gab sich bei den seltenen Aussprüchen keine Mühe, und die anderen gaben sich keine Mühe mit ihm. Deshalb sind die wenigen Zeugnisse der Leute, die ihn gekannt haben, mit Vorsicht zu gebrauchen.“ (Cézanne und sein Kreis, München 1920, S. 67; ferner Anm. 20 ebenda und im Vorwort

[1]) Im einzelnen wurden wohl des öfteren Einwände gegen die Berichte der Biographen gemacht — hier ist vor allem Erle Loran Johnsons wertvolle Untersuchung „Cézanne's Country“ („The Arts“, New York, XVI. Jahrgang, April 1930) zu nennen —, es fehlt aber eine grundsätzliche und ausführliche Untersuchung der Beziehungen zwischen der Kunst Cézannes und dem was er über Kunst gesagt hat.

zur 5. Auflage von „Paul Cézanne“, München 1923) Damit ist eine wesentliche Seite der Frage umschrieben, nicht aber die ganze. Die unkritische Ehrfurcht derer, die Cézanne persönlich gekannt haben, muß zu der ersten jener beiden Betrachtungsarten führen, sie sieht vor allem das Einzigartige und Einmalige auch der menschlichen Erscheinung. Die anderen wissen schnell den Typus zu klassifizieren und bestaunen nur mehr das Rätsel, das die Menschheitsgeschichte in mehreren Beispielen zeigt: den Geist in der Gestalt des Spießers, die Riesenschöpfung aus kleinem Menschentum. Hier soll nicht die schwierige Frage nach der grundsätzlichen Berechtigung dieses Staunens untersucht, sondern nur seine Veranlassung im Fall Cézanne bezweifelt werden. Dort wo es über das Klischee „Cézanne der Spießer“ hinausgekommen ist, aber auch noch jenseits der Künstlerpsychologie könnte der Versuch unternommen werden, das Gesetz der Sparsamkeit in der Natur an einem großen Beispiel zu demonstrieren, das heißt, auf diese Sphäre angewendet, den Nachweis zu führen, daß eine zur reinsten, äußersten Möglichkeit gebrachte anschaulich formende Erkenntnis eine ihr entsprechende Klarheit des Begrifflichen in demselben Menschen ausschließe. Dieser Versuch aber müßte am Beispiel Cézanne mißlingen, denn das Gesetz liegt zwar dem Problem dieser Künstlerpersönlichkeit zugrunde, füllt es aber nicht aus. Darum gehört Cézanne nicht in die Reihe der „reinen Maler“, die nicht reden können, weil sie nur malen — und so malen — können. Wir wissen, daß eine so einfache Beziehung der beiden Erkenntnissphären und ihrer Ausdrucksformen — um Beispiele zu nennen — bei Leibl besteht, und wir glauben es von Vermeer van Delft. Für Maler dieses Typus ist das Nichtsprechen über Kunst betontes Nichtredenwollen oder unbewußte Selbstverständlichkeit.

Der Anschauung von der Persönlichkeit Cézannes, die, wie erwähnt, charakteristisch ist für die, welche um ihn lebten, und im besonderen der Gasquets, liegt eine der eben angeführten Annahme entgegengesetzte zugrunde. Diese meint, daß gerade umgekehrt die in der Malerei Cézannes, einer nach dem Urteile vieler in hohem Maß vom Gehirn ausgehenden Malerei, ausgedrückte Geistesform die Möglichkeit einer Bewußtheit des Gedanklichen von analoger Klarheit enthält.

So gehen beide gegenteiligen Anschauungen von der künstlerischen Form aus, um den richtigen Standpunkt für die Deutung und Bewertung der kunsttheoretischen und wertenden Urteile Cézannes (es sind ja fast nur Gespräche dieses Inhaltes überliefert) zu gewinnen. Eine solche Schlußfolgerung könnte übrigens — der Einwand liegt gewiß nahe — als verfehlt oder nicht erlaubt bezeichnet werden. Damit aber wäre eine wesentliche Eigenschaft der Beziehung zwischen künstlerischer und begrifflicher Bewußtseinsform verkannt, die Einheit der künstlerischen

Persönlichkeit im allgemeinen und im besonderen Fall das komplizierte Ineinandergreifen der beiden Erkenntnisformen übersehen. Der Einschätzung des gesprochenen Wortes darf und muß, wenn dieses selbst, in der überlieferten Form, aber auch schon unmittelbar, nicht Klarheit zu geben vermag, die Einsicht in die künstlerische Ausdrucksform zu Hilfe kommen.

Von jenen beiden Erklärungsprinzipien aus läßt sich der Kern des Problems bestimmen und scheint sich so darzustellen: es entspricht jener Wesenseigentümlichkeit der Kunst Cézannes, die den Betrachter dazu verleitet, eine ihr adäquate Eigenschaft des Denkens anzunehmen, ein Antrieb in Cézanne selbst, der im Nachhinein die künstlerische Gestaltung begrifflich zu rechtfertigen versucht. Dieser Antrieb aber ist eben nur Nötigung zu der erwähnten Bewußtheit des Gedanklichen, die von einer gleichen Klarheit wäre wie sie die malerische Gestaltung Cézannes auszeichnet, in dieser Gestaltung ist jedoch nicht auch die Möglichkeit dazu enthalten, sie ist sogar, nach dem ersten der beiden Grundsätze, verwehrt. So ist ein Nebeneinanderbestehen beider Gesetze anzunehmen, ihre Gegensätzlichkeit ist nicht eine des gegenseitigen Ausschließens, sondern sie bezeichnet ein gleichsam antagonistisches Zusammenwirken des Denkens und Gestaltens. Dieses bedeutet als solches freilich noch nichts Spezifisches des Falles Cézanne, es umfaßt ihn nur im Typischen. Näher führt an das Problem zunächst die Tatsache, daß es an keiner Künstlerpersönlichkeit in ähnlicher Deutlichkeit und Intensität auftritt. Das Einmalige des Falles aber wird über dieses quantitative Unterscheidungsmerkmal hinaus erst klar durch die Umschreibung des Verhältnisses der beiden Kräfte. Über dieses kann wie es scheint aus dem Anteil des „Menschlichen“ und des Gedankenhaften an seiner Kunst Aufschluß werden.

Was das Element des „Menschlichen“ in der Gestaltung Cézannes betrifft, so ist zu sagen, daß diese Kunst gerade durch sein Fehlen charakterisiert ist. Man könnte von einer „außermenschlichen“ Anschauungs- und Gestaltungsart sprechen. Dieser Begriff des „Außermenschlichen“ ist so zu verstehen. Voraussetzung für das „Außermenschliche“ als Gestaltungsform in der alles umfassenden Bedeutung, die es bei Cézanne hat, ist eine Versenkung in die Betrachtung der Umwelt, die sich vom Menschen abgewendet hat, entscheidend aber ist das Fehlen jeder intellektuellen und gefühlshaften Anteilnahme des Menschen an dem Leben der dargestellten Dinge. Beides zusammen erst ergibt das Besondere des Problems bei Cézanne. Seine Kunst steht entwicklungsgeschichtlich an dem Ende der Epoche, die den Menschen aus dem Stoffgebiet der bildenden Kunst in höherem Maße ausgeschlossen hat als alle vorangehende Darstellung. Sie steht am Ende der letzten

großen und ausschließlichsten Periode der Landschaftsmalerei, die ja als selbständige Bildgattung in der abendländischen Kunst eine verhältnismäßig kurze Vergangenheit hat. So wenig diese Tatsache allein besagt, so darf sie doch hier nicht übersehen werden als Beweis dafür, daß die Alleinherrschaft des Menschen in der Darstellung mit dem sechzehnten Jahrhundert zu Ende war. Viel bedeutender aber und tiefer reichend ist ein anderes entwicklungsgeschichtliches Faktum, das mit jenem parallel geht. Es wurde in den letzten Jahrhunderten der europäischen Malerei nicht nur das Stoffgebiet über die Sphäre des Menschlichen quantitativ erweitert, sondern es richtete sich der Blick des Menschen auch innerhalb der neuen Gegenstandswelt, der Landschaft im weitesten Sinne, auf neue Objekte, die als solche der vorangehenden Kunst nicht in dieser Art bewußt oder belanglos waren: auf Luft und Licht. Es war dies ein Weg gleichsam aus der Welt der Objekte in eine Welt der Elemente. Die grundsätzliche Vergeistigung und Abstraktion, die dieser Übergang darstellt, ist aber keine absolute, denn er betrifft im Grunde doch nur einen Wechsel im Materialen. Nur soweit bedeutet er eine Entfernung vom Menschen, eine Einschränkung der anthropozentrischen Weltbetrachtung. Aber noch blieb die Möglichkeit, eine im Stofflichen auch noch so sehr vom Menschen entfernte Objektwelt „menschlich" zu betrachten.

Die letzte Stufe des „Außermenschlichen" oder richtiger: das was im eigentlichen Sinne diese Bezeichnung verdient, liegt in der — von dem Stoff des Dargestellten unabhängigen — Betrachtungsform, erst die Negation des „Menschlichen" im Subjekt bedeutete die Vollendung jenes Prozesses, der in der Entwicklung der europäischen Malerei der Neuzeit eine, im Zusammenhang noch nicht untersuchte, große Rolle spielt. Er ist am deutlichsten erkennbar in der Landschaftsdarstellung, in dieser sind der entwicklungsgeschichtliche Weg und die seltenen Vorläufer am leichtesten aufzufinden. Bevor aber am Beispiel der Landschaftsmalerei der Romantik und des Impressionismus das Besondere der Betrachtungsform Cézannes abgeschätzt werden soll, sei noch eine weitere Umschreibung und Abgrenzung des Begriffes des „Außermenschlichen" in dem hier gemeinten Sinn versucht.

Man könnte glauben, daß mindestens ebensosehr wie an der Kunst Cézannes ein „Außermenschliches" zum Beispiel an der Schöpfung wirklichkeitsferner mittelalterlicher Kunst Anteil hatte, da auch in dieser — wie in jeder von einer Ideologie religiöser Weltabgewandtheit bestimmten Kunst — für eine empfindende Anteilnahme des Menschen nicht Platz sei. In direktem Verhältnis zu dem Maß der Naturferne in den Gestaltungsmitteln — ein bis zum Ornament getriebener Linearismus, eine willkürliche, koloristisch bestimmte Farbigkeit usw. — stehe

der Grad des „Außermenschlichen". Damit aber wäre übersehen, daß, wie oben erwähnt wurde, im Falle Cézanne die Betrachtung der Umwelt mit der Ausschaltung des „Menschlichen" zusammenkommt. Die Wirklichkeitsferne etwa einer byzantinischen Heiligengestalt oder einer romanischen Portalstatue ist Ausdruck einer vom Menschen hypostasierten Göttlichkeit und sie wird als solche empfunden. Naturalismus und Idealismus verhalten sich so zu dem Element des „Außermenschlichen": dieses steht nicht nur nicht in direktem Verhältnis zu der größeren Naturentferntheit, sondern es setzt im Gegenteil ein bestimmtes Maß an Wirklichkeitsgehalt in der Darstellung voraus, um an ihm gemessen zu werden. Es wird daher ein mit ganz naturfernen künstlerischen Mitteln gestalteter Bildraum — zum Beispiel einer russischen Ikone — als menschliches Phantasiegebilde und als Ausschnitt aus einer Vorstellungswelt vom Betrachter hingenommen und dieselbe Art von Wirklichkeit, die sie für den Schöpfer hatte, zeigt sie auch dem Betrachter, der sich in solche Bildräume hineinversetzen kann. Der Raum in den Bildern Cézannes aber verwehrt diese Möglichkeit. Wie mit dem Raum, so verhält es sich auch mit allen Dingen, die mit ihm dargestellt sind: da die naturferne Art ihrer Darstellung als Ausdrucksmittel gewertet wird, ist damit die Vorstellung der Idee und des Menschen gegeben, in deren Dienst das Mittel steht. Es ist kein reinerer Gegensatz zu aller Ausdruckskunst denkbar als die Kunst Cézannes. Darum ist auch die Unpersönlichkeit, die gleichwohl dem allgemeinsten Begriff nach als ein gemeinsames Merkmal der Gestaltungsform Cézannes und wirklichkeitsferner mittelalterlicher Kunst empfunden wird, in beiden Fällen von grundverschiedener Art. Das differenzierende Merkmal ist begründet in der Tatsache, daß in Cézanne der Einzelmensch, Jahrhunderte weit entfernt von den geistigen Gemeinschaftsformen, die ihn einst sich selbst und seine Art übersehen ließen, den Weg, einen neuen Weg allein fand in das „Außermenschliche", welches nicht wie dort von einer religiösen Idee diktiert ist, und es läßt sich das Eigentümliche der Unpersönlichkeit seiner Kunst, die ebenbürtig ist der Anonymität der mittelalterlichen Kunst, einer Anonymität der Gemeinschaft, vielleicht so bezeichnen: es ist eine beispiellose Verleugnung nicht des Individuums, sondern des betrachtenden und schaffenden Subjektes. So kann es im Gegenfalle sein, daß in einer Kunstform wie etwa der altägyptischen oder der byzantinischen zwar infolge des Systems einer wirklichkeitsfernen Objektwiedergabe und innerhalb dieses Systems nicht Platz ist für den Menschen als lebendiges Individuum und eine von ihm und für ihn gestaltete Erscheinungs- und Gefühlswelt, aber das System als Ganzes ist durchaus subjektivistisch eben in dem Maß der Naturentferntheit seiner Wiedergabe-



mittel. Erst die Ausbildung von Darstellungsmitteln, die zu einer Wiedergabe der konkreten Erscheinungswelt geeignet sind, ermöglichte es, die Vorstellung vom schöpferischen Subjekt bis auf das äußerste Maß einzuschränken, das in einer menschlichen Schöpfung denkbar ist.

Die hier betrachtete Seite der Geistesart Cézannes und der dafür verwendete Begriff des „Außermenschlichen" muß aber auch abgegrenzt werden von Erscheinungen in der Spätkunst mancher großer Künstlerpersönlichkeiten, die eine Überwindung des Menschlichen zur Ursache haben. Eine solche Überwindung des Menschlichen bei weitergehender Beobachtung des Menschen zeigt zum Beispiel die Kunst der letzten Jahre Rembrandts. Eine so große, nicht nur innere, sondern auch äußere Ähnlichkeit solche Werke Rembrandts mit der Kunst Cézannes verbindet, es bleibt doch wesentlich, daß jene eben Spätwerke sind und die Merkmale einer persönlichen Überwindung zeigen. Die Kunst Cézannes ist aber als ganzes das Produkt einer entwicklungsgeschichtlichen Endstufe und obwohl es auch in seinem Fall einen Kampf gegeben hat — er ist, sichtbar an dem Gegensatz der früheren, „dunklen" Periode zu den Bildern seit der Mitte der 70er Jahre, eines der rätselhaftesten Ereignisse der neueren Künstlergeschichte —, die entwickelte Anschauungs- und Kunstform zeigt nichts von diesem Kampf. In ihr handelt es sich nicht um Überwindung, sondern um Ausschluß des Menschlichen.

Daß die erwähnte Ausbildung von Darstellungsmitteln, die zu einer naturnahen Wiedergabe der konkreten Objektwelt dienen, allein ebensowenig für das Zustandekommen einer „außermenschlichen" Betrachtungsform im Sinne der Kunst Cézannes ausreicht wie die von einer religiösen oder sonstigen Idee bestimmte Ausschaltung wirklichkeitserfüllter „menschlicher" Betrachtungs- und Gefühlsart allein, zeigt am besten ein Vergleich mit dem Impressionismus. Selbst dann, wenn eine impressionistische Landschaft in ihrer künstlerischen Idee wie die Gestaltung physikalischer Gesetze wirkt, läßt die Daseinsfreude ihrer Erscheinung immer den Menschen erkennen, der sie geschaffen hat. Die Ausschaltung des Subjekts in der Kunst Cézannes hat zur Folge, daß seine Landschaften — auch von dieser Seite her gesehen — oft wirken wie die einer Vorwelt, in der es den Menschen noch nicht gab, die Gegenstände seiner Stilleben nicht wie Dinge, die der Mensch zurückgelassen hat, und wenn dieser selbst dargestellt ist, so scheint er nicht von einem artgleichen Wesen gesehen zu sein. Die Darstellungsmittel der Malerei Cézannes sind zu sehr angenähert den Erscheinungselementen der Natur — vor allem durch die, im wesentlichen negative, Rolle der Zeichnung und die Bedeutung der Farbe —, als daß die mit ihnen geformten Bilder als Realisationen einer subjektivistischen Vorstellungs-

welt hingenommen werden könnten, wie eben etwa die mittelalterliche Kunst, und sie sind anderseits derart, daß sie eine „menschliche" Einfühlung in eine wirklichkeitsfreudige Erscheinungswelt verwehren.

Die Erscheinungsform des „Außermenschlichen" in der Kunst Cézannes und ihre Mittel im Einzelnen können hier nicht untersucht werden, seine Existenz ist dem Betrachter fühlbar als die in der Regel erste starke und oft das Verständnis erschwerende Wirkung, die von den Gemälden Cézannes ausgeht. Als Ausschnitt aus einer Welt von Monaden erscheint jedes Produkt einer wirklichkeitsfernen Gestaltung in aller vorhergehenden Kunst, verglichen mit der eigenartigen „Seelenlosigkeit" oder besser: Entseeltheit der Einzeldinge, sowohl der Lebewesen als auch der unbelebten Dinge in den Bildern Cézannes. (Man könnte den Unterschied formulieren als den zwischen einer „übermenschlichen", die Sphäre des Menschen übersteigenden und übersteigernden und einer „außermenschlichen", den Menschen ausschließenden Gestaltungsweise.) Der Teilnahmslosigkeit des Impressionismus aber vor dem — wirklichen oder fiktiven — inneren Leben der dargestellten Objekte fehlt das Unbedingte, das diese Eigenschaft in der Kunst Cézannes hat. Sie erstreckt sich zum Beispiel nicht auf den stofflichen Reiz der Dinge. Das Auge des Impressionisten ist ein fühlendes Auge, es umfaßt alle Gefühlskräfte, die vordem getrennt und in unmittelbarerer Übersetzungsform zur Erscheinung kamen. Es ist nicht so wie Definitionen von impressionistischer Kunst- und Weltanschauung oft behaupten: es sei ein bestimmtes und sehr umschränktes Gebiet von Dingen und Gefühlen, die diese Kunst immer wieder ausspreche. Wenigstens ist diese Tatsache nicht so entscheidend wie die, daß die Sprache des Impressionismus eine, wie es scheint beispiellose, Vereinfachung der Gestaltungsart darstellt, in dieser aber einen bedeutenden Reichtum von Empfindungswerten auszudrücken vermag, innerhalb dessen die in die Kategorie des „Sichtbaren" gehörenden nur einen Teil ausmachen. So wird oft das Prinzip der Darstellungsart verwechselt mit der stofflichen Gebundenheit, diese in einer unmittelbaren und strengen Abhängigkeit von jener gesehen und übersehen, daß der Impressionismus als Weltbetrachtung die Entdeckung eines Mittels bedeutet, viele Daseinssphären — gewiß nicht alle, so wenig wie irgendeine Kunstepoche — auf ein Blickfeld zu projizieren, in einer Art, die freilich für den Ausdruck mancher übersinnlich geistiger Werte einen großen Umweg darstellt. Diese Tatsache der impressionistischen Kunstform als eines Umweges muß festgestellt sein, um abschätzen zu können, wie sehr von ihr die Anschauungsform Cézannes verschieden ist. Diese erst schließt Wege und Umwege aus, deren Fehlen jeder anderen Malerei die Daseinsmöglichkeit und -berechtigung genommen hätte, denn sie anerkennt die

Ziele nicht mehr, zu welchen alle vorangehende Malerei (hier kann, richtig verstanden, diese weiteste Verallgemeinerung gebraucht werden) ihre Wege suchen mußte. Auch dort, wo Verwissenschaftlichung des Sehens und Gestaltens den Gefühls- und Stimmungswerten des Objektes den stärksten Abbruch tut, ist die Gegenwart des schaffenden Subjekts (und gerade um so stärker, je weiter diese „Objektivierung" der Darstellungsmittel getrieben wurde) immer spürbar und aus dem Bilde nicht wegzudenken. Erst in Cézannes Kunst tritt in dem neuen Sinn, wie er eben umschrieben wurde, der Schaffende in den Hintergrund. (Das bedeutet nicht einen Widerspruch zu der oben gemachten Feststellung, daß der Betrachter der Malerei Cézannes zu genetischem Erfassen des Werkes genötigt wird, in einem tieferen Sinn als vor einem impressionistischen Werk. Denn dort wird der Entstehungsvorgang auf das W e r k bezogen, hier auf den K ü n s t l e r, dort empfinden wir das Werden des Bildes wie das Werden der Naturerscheinung, wie einen Naturvorgang selbst, hier bewundern wir die Tätigkeit der Persönlichkeit.) Bis zu diesem äußersten Umfang ist die Negation des Menschlichen in der Kunst Cézannes gebracht.

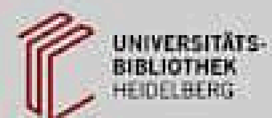
Sie ist nicht ein Aufgehen des Menschen in der Natur, Cézannes Naturauffassung steht in absolutem Gegensatz zu dem Pantheismus, der die ganze Landschaftskunst des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht, am reinsten und in weitestem Maß bestimmend aber am Anfang dieser neuen Epoche der Landschaftsmalerei auftritt, in der Landschaft der Romantiker. Die Kunst des tiefsten Romantikers der Landschaft, Caspar David Friedrichs kann als ihr Gipfel jenen Gegensatz besonders deutlich zeigen, und in ihr wieder eine Einzelheit, in der ihr Wesen Gestalt geworden ist: die Rückenfigur. In dieser steht der Mensch der Natur gegenüber, sie betrachtend und bestaunend, ihr preisgegeben in schweigender Unterordnung. Sie ist — wie öfters schon erörtert wurde (vgl. vor allem W. Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 41 ff.) — der Brennpunkt der Landschaftsbetrachtung, ihr geistiges Zentrum und gleichsam eine Projektion des Malers — und des Bildbetrachters — in den im Bild dargestellten Raum. Natürlich ist nicht die Rückenfigur allein Ausdruck dieser bestimmten Art von Naturbetrachtung, sie ist für diesen nicht notwendig, sondern eben nur sichtbares Ausdruckssymbol für die Stimmungs- und Gefühlswerte, die die Kunst Caspar David Friedrichs erfüllen. Nichts scheint in diesen Gemälden für den Menschen, seinen Geschmack, seinen Empfindungen zuliebe zurechtgemacht, nichts von seinem Willen modifiziert, aber auch eine menschenleere Landschaft Caspar David Friedrichs hat jenen Brennpunkt, er erscheint dann nur wie außerhalb des Bildraumes liegend, eine unsichtbare Rückenfigur steht vor dem Bild.

So besinnt sich im Werk Caspar David Friedrichs — und deswegen wurde es hier in Vergleich gezogen — am Beginn einer neuen, und der größten, Epoche der europäischen Landschaftsmalerei der Mensch wieder auf die Landschaft, die Betonung ist aber auf beides zu legen: auf die niemals vorher in gleicher Vielfalt beobachtete und nach gleichen Tiefen untersuchte Naturerscheinung der Landschaft, aber auch auf das beobachtende Subjekt. In der Kunst Cézannes, dem Endpunkt der Entwicklungsreihe dieser Landschaftsmalerei, ist jede Art von Romantik und Stimmung, kurz alles im weitesten Sinn Anthropozentrische beseitigt, wie es auch in der Kunst des Impressionismus noch enthalten ist. Eine in dieser Hinsicht tiefere Verschiedenheit trennt die Anschauungsform Cézannes vom Impressionismus als diesen von der Naturerfassung Caspar David Friedrichs, der entwicklungsgeschichtliche Weg von der Lyrik der Landschafter aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zum Impressionismus führt nur zu einer Unpersönlichkeit und verallgemeinernden Grundsätzlichkeit der Darstellungs*mittel* und damit zu einer Divergenz, die vordem nicht bekannt war: dort ist es dieselbe eindringende Sorgfalt und Liebe, die die Form des Einzelobjektes wie der Gesamterscheinung des Kunstwerkes bestimmen, im Impressionismus trifft die im Grundsätzlichen entpersönlichte, verwissenschaftlichte Darstellungsart (eine selbstverständlich auch an sich schon *künstlerische* „Projektionsform") mit Gestaltungsideen zusammen, die ihr ihrer Natur nach widersprechen und sie, die von vornherein wenigstens in der Absicht zum Ausdruck eines Stimmungs- oder Ideengehaltes ungeeignet ist, doch einem solchen dienstbar machen. Dadurch kommt es zu der oben erwähnten scheinbar widerspruchsvollen Eigenschaft, daß in der impressionistischen Kunst das gestaltende Subjekt um so stärker fühlbar ist, je konsequenter die „Objektivierung" der Darstellungsmittel durchgeführt ist. Der unendlichen Zahl möglicher Beziehungen zwischen Mensch und Landschaft und ihrer Gestaltungen in der vorangehenden Malerei steht in der Kunst Cézannes die *Beziehungslosigkeit* zwischen Natur und menschlicher Empfindung gegenüber.

In der Tatsache, daß es sich hier um eine Unpersönlichkeit des Einzelnen handelt, ist zugleich der enge Zusammenhang dieser Eigenschaft mit dem zweiten der hier als bedeutungsvoll für die Erkennntnis des Menschen Cézanne hingestellten Elemente begründet, mit dem *Verstandesmäßigen* seiner Kunst, genauer: dem Anteil des Bewußten, Programmäßigen, zu Verallgemeinerung in Prinzipien Geeigneten und Verlockenden. Die Entwicklung der Malerei seit Cézanne hat gezeigt, daß die Gefolgschaft Cézannes nicht die erweiterte Anwendung neuer, von ihm entdeckter Gestaltungsprinzipien bedeutet, daß eine über bloßes Nachahmertum hinausgehende Verwertung der künstlerischen

Erkenntnisse Cézannes nicht eine Fortführung und Steigerung in der Richtung dieser Erkenntnisse sein kann, sondern in andere Richtungen führen muß. Das ist freilich eine in der Kunstgeschichte sich oft wiederholende Erscheinung, das Besondere im Fall Cézanne ist aber, daß die Unmöglichkeit einer Steigerung dieser malerischen Form nicht leicht zu erkennen ist, eben weil sie nicht als die Schöpfung eines eigenwilligen Einzelmenschen wirkt (wie zum Beispiel die Kunst Michelangelos), sondern weil gerade jenes Merkmal einer einzigartigen Unpersönlichkeit so wesentlich für ihre Gesamterscheinung ist. Die nähere Kenntnis dieser Kunst zeigt sie als den Abschluß und die Erfüllung einer jahrhundertelangen Entwicklung der Malerei und — worauf es in der vorliegenden Betrachtung, die nicht von entwicklungsgeschichtlichen Fragen zu handeln hat, ankommt — als ein nur einem Einzelmenschen mögliches Verharren auf einem Stadium des anschauenden Erkennens und Gestaltens, in welchem der Künstler doch zugleich als das Werkzeug einer metaphysischen Macht erscheint. Und zwar in einer Unmittelbarkeit des Zusammenhanges, die kein Vergleichsbeispiel in der vorhergehenden Kunst hat. Um den Unterschied zu erfassen, vergleiche man mit der Malerei Cézannes Kunstwerke irgendwelcher Art und diese alle, eine romanische Portalfigur so gut wie eine holländische Landschaft des siebzehnten Jahrhunderts, ein altägyptisches Relief oder eine Lithographie Toulouse-Lautrecs werden neben einem Gemälde Cézannes erscheinen wie Philosopheme verschiedenster Art im Vergleich zu erkenntniskritischer Betrachtung. Man könnte von dem Werk Cézannes als von einer „gemalten Erkenntniskritik" sprechen. Mit einer solchen Bezeichnung ließe sich das Gedankenhafte in der Kunst Cézannes in seinem Verhältnis zur Anschauungsform und Gestaltung umschreiben. Außerdem eine Geistesverwandtschaft Cézannes mit dem größten Erkenntniskritiker. Es ist ein systematischer Vergleich denkbar zwischen der Kunst Cézannes und der Philosophie Kants, der zu der Erkenntnis und Erläuterung wesentlicher Eigenschaften jener Malerei dienlicher sein könnte als manche entwicklungsgeschichtlich-historische Abteilung.

So wie der Gesamteindruck einer Lektüre der „Kritik der reinen Vernunft" zunächst der einer negativistischen Leistung ist, die ihren Schöpfer unabhängig von den historischen Voraussetzungen und Maßstäben immer von neuem als den „Alleszermalmenden" erscheinen läßt, als welchen seine Zeitgenossen ihn sahen — so wirken in der Regel negativ zu fassende Eigenschaften im Gesamten der Kunst Cézannes am stärksten. Es ist wohl denkbar, daß einem Kunstverständigen, der zum erstenmal Bilder Cézannes und in einer Umgebung aus Werken anderer großer Maler sieht, im Vergleich mit diesen zuerst an der Malerei Cézannes die Eigenschaft auffällt, von welcher Meier-Graefe gesprochen





hat: daß neben den Bildern Cézannes alle anderen Gemälde unfarbig erscheinen. Der Betrachter würde versuchen, dieser unbegreiflichen Kraft der besonderen Farbigkeit in seiner Malerei, die er als das Positivste, vielleicht als das einzige Positive, in den ihm sonst fremdartig und abweisend erscheinenden Bildern empfindet, auf den Grund zu kommen und er hätte damit das Zentrum des Problems der Kunst Cézannes erfaßt. Der Versuch würde aber in dieser Weise, als gleichsam auf das Positive gerichteter Beweis, mißlingen. Er würde schnell auf viele Eigentümlichkeiten der Kunst Cézannes treffen, die zunächst nur als negativ zu bezeichnen sind. Sie sind von der subjektiven Seite gesehen in dem Begriff des „Außermenschlichen" zusammengefaßt worden; nach der Seite des Objektiven betrachtet, dem Verhältnis der Darstellung zur Naturerscheinung, dem Wirklichkeitsgehalt dieser Malerei, lassen sie sich unter dem Begriff der Unlebendigkeit als zentraler Eigenschaft subsumieren.

Die verschiedenen Arten und Grade dieser Unlebendigkeit darzulegen, ist nicht Aufgabe der vorliegenden Untersuchung. In puppenhafter Starrheit erscheinen die Menschen, als zeigte jede Landschaft vollkommene Windstille, so sind Laub und Wasserfläche unbewegt, aber es fehlt auch das Fühlbarmachen des bewegungslosen organischen Lebens, und von den Objekten der organischen Natur absteigend zu den anorganischen, zeigen sich auch diese wie von einer über ihre natürliche Bewegungslosigkeit hinausgehenden Starrheit erfaßt. So ist es eine Summe negativ formulierbarer Merkmale, die das Verhältnis zwischen Naturobjekt und Gestaltung in der Kunst Cézannes bestimmen: in ihr ist eine Bildwelt geschaffen, aus der alles entfernt ist, was eine gedankliche und gefühlshafte Erfassung des Lebens der dargestellten Dinge ermöglichen oder erleichtern könnte, der Stimmungsgehalt ist systematisch ausgeschieden, das Leben wie vor einem „außermenschlichen" Blick erkaltet, der Raum entzaubert, die Linie gleichsam ein notwendiges Übel, da ihr auch jenes geringste Maß an Ausdruckswerten entzogen ist, das bis dahin in der Malerei als selbstverständlich und unvermeidlich der Linie anhaftend erschien[1]. Dies alles ist aber

[1]) Wenn es zum Wesen der Kunst Cézannes gehört, daß die analysierende Erörterung vor allem negativ zu fassende Eigenschaften findet, so darf diese doch nicht bei deren Feststellung stehen bleiben, sondern muß sie als Korrelate positiver Eigenschaften erkennen, die freilich nicht im Gebiet der reinen Form gesucht werden dürfen — in einer Einfachheit der Beziehung, wie sie oft in Produkten naturferner Kunst besteht — und deswegen einer Interpretation viel schwieriger zugänglich sind. Wird aber diese unterlassen, so muß die Feststellung jener negativen Eigenschaften notwendigerweise dazu führen, in ihnen eine Einschränkung des Wertes der Kunst Cézannes zu sehen, wie das z. B. in Waldemar Georges' Aufsatz „The Twilight of a God" („Apollo", Jahrgang XIV, August 1931) geschehen ist.

nicht gefordert von einer künstlerischen Ideologie, deren Aufgabe es wäre, eine Gefühls- oder Gedankenwelt zu formen, die jenseits der wirklichen Erscheinungswelt steht. So wie die Kunst Cézannes in subjektiver Hinsicht als Gegenteil von Ausdruckskunst sich darstellt, so fehlt ihr in objektiver Hinsicht alles was als eine Übersteigerung des Wirklichkeitsgehaltes bezeichnet werden könnte. Es läßt sich dieses Fehlen vergleichen dem Abweisen des Transzendenten in Kants Erkenntnisphilosophie und das Verhältnis der Bildwelt Cézannes zur Natur, das Abweichen seiner künstlerischen Gestaltung von der Naturerscheinung läßt sich mit Verwendung der Terminologie Kants umschreiben: so wie seine Erkenntniskritik den Blick richtet auf die Elemente, die jeder möglichen Erfahrung vorangehen und die Ansprüche einer über das Gebiet der Erfahrung hinausgehenden spekulativen Erkenntnis negiert, so scheint in der Kunst Cézannes eine Objektwelt gestaltet zu sein, die die Dinge so zeigt, als wären sie in der Gestaltung noch nicht durch ein spekulativ und fühlend betrachtendes Bewußtsein hindurchgegangen, sondern befänden sich in einem Zustand gleichsam vor der intellektuellen — und außerhalb der gefühlshaften — Erfahrung. Gewiß gibt auch eine Darstellungsart wie die in der Malerei Cézannes, so wie jede andere, Gelegenheit zu Assoziationen, es gibt aber keine Kunst, welcher Abwege assoziativer Art ihrem Wesen nach so sehr widerstreben wie der Malerei Cézannes. Diese Eigentümlichkeit der Betrachtungsform, alle mit dem Schauen verbundene Verstandes- und Gefühlstätigkeit bis zum äußersten einzuschränken, überträgt sich auch in die Sphäre des Gegenständlichen, in dem Maße als das einzelne Stoffgebiet in der Natur durch eine mögliche Vorstufe ihrer gegenwärtigen oder vollendeten Erscheinung einer solchen Übertragung entgegenkommt. Das ist im eigentlichen Sinne nur der Fall in der Landschaftsdarstellung. Cézannes Landschaften sind oft charakterisiert durch eine Urwelthaftigkeit, die, wie anfangs erwähnt wurde, an geologische Stadien und Vorgänge — natürlich nur vergleichshaft — denken läßt. „Etwas Grundlegendes", „Protoplastisches" findet Karl Scheffler in ihnen, und stellt dies nur von den Landschaften fest[1]). In einer weiteren Bedeutung kann aber diese Feststellung für die gesamte Objektwelt der Malerei Cézannes gelten, etwas „Grundlegendes" wirkt in der Erscheinung aller Dinge mit, die wie unfertig, wie in einem rätselhaften status nascendi festgehalten erscheinen. Diesen Sinn hat der Begriff des Werdens in der Malerei Cézannes. Der erwähnte entwicklungsgeschichtliche Weg aus einer Erfassung der Objektwelt in eine Welt der Elemente, von einer Darstellung der den Gesetzen des Lebens und der Erscheinung unterworfenen Objekte zu einer künst-

[1]) Die europäische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. II., Berlin 1927, S. 101.

lerischen Gestaltung dieser Gesetze selbst, dieser mit der Barockkunst beginnende Prozeß bedeutet zugleich den oft erörterten Wechsel von einer Gestaltung der „Seinsform" zu der einer „Werdenform". Die besondere Art von Cézannes Kunst im Hinblick auf diesen Entwicklungsvorgang ist, daß zum Unterschied von den vorangehenden Stadien dieser Entwicklung in der Gestaltung Cézannes das „Werden" nicht in gleicher Weise mit einem Bewegungsvorgang verbunden ist wie dort. Das „Werden" in einem Landschaftsbild des siebzehnten Jahrhunderts oder in einem impressionistischen Bild (der Begriff der „Werdenform" ist hier im weitesten Sinn gefaßt, mit Außerachtlassung der grundsätzlichen Unterschiede und Varianten) im Gegensatz zu einem „Existentialbild" der älteren oder gleichen Zeit bedeutet das Fühlbarmachen eines Wechsels, einer — nur metaphysisch begründbaren oder realen — Veränderung, welcher fertige Dinge unterworfen sind. Das „Werden" in einem Bild Cézannes hingegen hat den Sinn des Entstehens der Objekte. Die Ruhe einer Bildkomposition Cézannes ist nicht die Ruhe eines Existentialbildes, sie ist nur eine scheinbare Ruhe, was aber in einem solchen Werke Bewegung genannt werden könnte, ist ein rätselhaftes Fluktuieren zwischen Bildraum und Bildfläche, neben welchem das oberflächlich ähnlich erscheinende Projektionssystem impressionistischer Malart wie eine geheimnislose und gleichsam mathematische Ausdrucksform des Spannungsverhältnisses zwischen Bildraum und Bildebene wirkt[1]. Die Wirkung des Entstehens, des Werdens der Bilderscheinung und der einzelnen Bildobjekte in der Malerei Cézannes steht in Verbindung mit der Vorstellung von einem Grundelement, aus welchem die Objekte entstehen. Dieses ist zunächst sichtbar als homogener Stoff, aus welchem die Dinge zu bestehen scheinen: sie sind, ohne grundsätzlich durchgeführte Differenzierung der stofflichen Erscheinungen, wie aus einer Substanz gebildet. Das mag an viele Analogiefälle in der Geschichte der Malerei erinnern, zum Beispiel an die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, in welcher die stoffliche Struktur an Holz (in der nordischen Gotik) oder an Metall (bei vielen quattrocentistischen Malern) denken läßt. Die Verwandtschaft reicht aber nicht tief. Die Tatsache selbst kann ja grundverschiedene Ursachen haben. Vor allem muß unterschieden werden zwischen dem Eindruck von einer homogenen Materie als Substanz aller dargestellten Dinge, der nur negative und zufällige Ursachen hat — weil der Wert des Stofflichen in der Erscheinung für die Darstellung nicht existiert, weil überhaupt nicht an eine bestimmte Materie gedacht ist, kann der Eindruck einer homogenen Materie entstehen, der aber natürlich nur für die Demonstration

[1]) Vgl. den zitierten Aufsatz in „Belvedere", S. 448 ff.

als Vergleich in Betracht gezogen werden darf — und der inneren Ähnlichkeitsbeziehung einer Darstellungs- und Stilform zu dem Spezifischen einer bestimmten Natursubstanz. Keiner dieser beiden Arten ist aber die Wirkung der Stofflichkeit in Cézannes Malerei zuzuweisen. Weder ist es eine bestimmte Materie in der Natur, die verglichen werden könnte, noch ist der Eindruck der stofflichen Homogeneïtät wie in jener ersten Gattung eine Nebenwirkung, entstanden durch die Negation der natürlichen Stofflichkeit und im wesentlichen rein künstlerisch-formaler, „idealistischer" Art. Das Element, aus dem alle Dinge in der Bildwelt Cézannes geformt zu sein scheinen, ist materiell, zugleich aber wie schwerelos und, infolge des Mangels der differenzierenden Wiedergabe stofflichen Reizes, wie ein Schema der Materie. Dieses erinnert wohl am ehesten an eine Art von Urstoff, es darf aber der Versuch einer Charakterisierung der Rolle der Stofflichkeit in der Darstellungsform Cézannes nicht bei einem solchen Vergleich stehen bleiben. Verglichen mit der Naturerscheinung bedeuten die Dinge in der Gestaltung Cézannes nicht eine Urform, in Bezug auf die ihnen zugrundeliegende, scheinbar gemeinsame Materie ebensowenig wie im Gebiet der räumlichen und körperlichen Erscheinung, das Urwelthafte der Landschaften, das „Grundlegende" aller Erscheinungen in der Kunst Cézannes wirkt nicht als bestimmt von objektiven Gesetzen innerhalb einer Bildwelt, sondern es ist, als wären die Vorbedingungen, die „konstitutiven Prinzipien" der Objekterscheinung für unsere Erkenntnis mitgemalt, nicht als Merkmale, deren Wirklichkeit nur im Gebiet der analytischen Betrachtung besteht, sondern als Darstellungsinhalt, nicht als Begleiterscheinung einer Stilisierungsform und aus dieser erschlossen, sondern als Hauptelemente der künstlerischen Gesamterscheinung, als konstitutive Merkmale von viel unmittelbarerer Realität. Das bedeutsamste unter ihnen ist der Raum, an seiner Beziehung zu den Einzelobjekten wird die Art der erscheinungshaften Grundbedingungen am deutlichsten erkennbar. Es ist wie ein seltsamer, verschieden dichter Schleier, der die Einzelobjekte in verschiedenen Graden von plastischer und räumlicher Deutlichkeit hervortreten und wie in Dunst versinken läßt, ohne daß aber diese verschiedenen Grade der Deutlichkeit den Unterschieden realer Raumdistanzen entsprechen, oder Kontrastspannungen zwischen koloristischen Reizen, wie etwa bei Degas, oder schließlich einer rätselvollen, fast in expressionistischem Sinn symbolhaften Differenzierung des Wirklichkeitsgehaltes, wie das in manchen Werken Toulouse-Lautrecs zu sehen ist, wenn von zwei in einem Bild dargestellten Menschen der eine in zeichnerischer Form gebildet ist, der andere mit plastischer Mo-





dellierung[1]). (Von der entwicklungsgeschichtlichen Kausalität, die doch zwischen diesen Beispielen und der erwähnten Seltsamkeit in der Darstellungsform Cézannes besteht, kann hier nicht gesprochen werden.) Daß der Raum in den Gemälden Cézannes in seiner Eigenschaft als Kontinuum betont ist, das allein macht nicht ein spezifisches Merkmal seiner Darstellungsart aus, diese Eigenschaft hat er gemeinsam mit allen künstlerischen Raumdarstellungen, welche die Einsicht in das Wesen des natürlichen Raumes zur Voraussetzung haben. Der Ausdruck dieser Kontinuität in der Malerei seit dem späten Mittelalter ist von einer Vielfalt, die von der wissenschaftlichen Linearperspektive bis zur selbstherrlichen Raummystik reicht, von einem Raum, dessen Erscheinung an die Körper gebunden ist, von welchen seine Gesetze abzulesen sind, bis zu einem Raum, der umgekehrt den Erscheinungswert der Einzeldinge vernichtet. Diese Betontheit des Raumes — in Barock und Impressionismus — bedeutet aber nicht nur die Erkenntnis der Abhängigkeit der Objekterscheinung von dem Raumkontinuum, sondern zugleich eine Verselbständigung des Raumes um seiner selbst willen. Die Kenntnis vom Wesen des natürlichen Raumes und seine künstlerische Beherrschung waren Vorbedingung und Anreiz dazu, nicht nur die Probleme der Erscheinung des wirklichen Raumes als die geheimnisvollen Schönheiten einer neuentdeckten Welt zu einem wesentlichen Teil des Bildinhaltes zu machen, sondern die Sphäre des natürlichen Raumes übersteigend eine „transszendente“ Raumwelt zu schaffen, in welcher, wie in der mittelalterlichen Kunst vor der Einbeziehung der wissenschaftlichen Raumvorstellung in die künstlerische Darstellung, der Naturerscheinung gegenüber willkürliche Gesetze der Raumbeziehungen, der Raumproportionen und Raumbewegungen, herrschen. Die damit verbundene Verminderung der Bedeutung des isolierbaren Einzelobjektes im Raum des Barock und des Impressionismus erreicht aber nicht das Maß, das diese Erscheinung in der Malerei Cézannes hat. Es widerspricht nicht der lapidaren Form der Massen in den Gemälden Cézannes und ihrer scheinbaren Festigkeit, daß die Einzelkörper in dem Kontinuum der Gesamterscheinung aufgehen und den Körpergrenzen der eigentliche Bedeutungswert eben als Abschluß und Begrenzung fehlt wie in keinem jener verglichenen Fälle. Der Unterschied ist aber nicht nur ein quantitativer. In der Kunst Cézannes hat nicht wie dort die Unterordnung der Einzelobjekte, die Bedingtheit ihrer Lage und Bewegung zum Korrelat die erwähnte Verselbständigung des Raumes, es folgt nicht in gleich einfacher Art des Zusammenhangs notwendig aus

[1]) Zum Beispiel die Porträts von Lucien Guitry und Jeanne Granier (abgebildet bei G. Jedlicka, Toulouse-Lautrec, Berlin 1929, S. 239 und 277).

dem Maß jener Unterordnung die Stärke der künstlerischen Wirkung des Übergeordneten. Der Raum in der Malerei Cézannes hat keinen Selbständigkeitswert, er ist nicht faßbar in positiven Eigenschaften — geheimnisvollen Wirkungen der Raumweite, der Raumbewegung und ähnlichem, zusammengefaßt: dem Leben des Raumes —, so wie die seltsame Immaterialität und Unsinnlichkeit der Erscheinung des Stofflichen romantiklos und ohne Mystik ist, und doch ist er mehr als die selbstverständliche und nicht näher betrachtete Voraussetzung der Objektdarstellung. Es war davon die Rede, daß in Cézannes Bildern verschiedene Grade des Wirklichkeitsgehaltes der Gegenstände wie durch einen sonderbaren Schleier hervorgerufen sind. Die Objekte scheinen aus einem Ungeformten hervorzuwachsen, was besonders deutlich in den Aquarellen ist und in den Gemälden dann, wenn die Leinwand die bekannten leeren, unbemalten Stellen aufweist. Der in der äußeren Erscheinung und innerlich am nächsten verwandte und vielleicht einzige unmittelbar vergleichbare Fall in der gesamten Malerei ist die ostasiatische Tuschmalerei. In ihr ist das Verhältnis zwischen dem Raum und den Dingen in ihm ganz ähnlich wie in der Malerei Cézannes und die gleichen Unterschiede trennen sie von impressionistischer Anschauungsform. An diesen Unterschieden wird Wesentliches der Raumgestaltung Cézannes deutlich, da die optische Auflösung der Erscheinung der Einzeldinge in der impressionistischen Malerei der Form Cézannes näher kommt als irgendeine andere vergleichbare Form der Unterordnung des Einzelobjektes unter eine Gesamtheit. (Deshalb vor allem wird so oft Cézanne einfach zu den Impressionisten gezählt, so wie bisweilen eine Wesensgleichheit impressionistischer Darstellungsform mit der Gestaltung in der ostasiatischen Tuschmalerei gesehen wird.) Zu diesen Unterschieden gehören neben der schon erwähnten Verselbständigung des Raumes als künstlerischen Inhalts im Impressionismus die Verbindung der räumlichen Erscheinung mit den in malerische Form gebrachten Gesetzen der den Raum erfüllenden Atmosphäre. So ist zwar im Impressionismus — wie schon in der Barockmalerei — der naive Realismus in der Darstellungsart beseitigt, aber wenn an seiner Stelle die Erscheinungen als Produkte physikalisch-optischer Kräfte gestaltet sind (nach dem Entwicklungswandel, von welchem oben in Hinblick auf den Anteil des „Menschlichen“ an der Betrachtungsform gesprochen wurde), so sind es eben objektive Naturgesetze, zum Ausdruck gebracht an der Materie der lichterfüllten Luft, die als lebendiges Element auch dort anschaulich gemacht ist, wo nur wenige Striche in einer weiten leeren Fläche sitzen. Von grundsätzlich anderer Natur ist der „Dunst“ in ostasiatischen Tuschbildern und der „Schleier“ in den Gemälden Cézannes, so gleichartig mit impressionistischer Luftdarstellung sie auch bei ober-

flächlicher Betrachtung erscheinen. Dieser gegenüber hat die Raumform bei Cézanne und den ostasiatischen Tuschmalern viel größere Unmittelbarkeit. Es ist als wäre der Raum als Vorbedingung der Objektwelt gestaltet und diese, die einzelnen Dinge, als seine Erscheinungsformen.

Freilich trennt auch eine bedeutende Verschiedenheit diese Eigenschaft der Malerei Cézannes von der analogen Erscheinung in der ostasiatischen Tuschmalerei, die in so wesentlichen Merkmalen — der Rolle des Stofflichen, dem Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung — eine tiefreichende Geistesverwandtschaft mit der Kunst Cézannes zeigt. Es ist nicht so sehr das andersartige Verhalten zur Raumperspektive, welches die hier gemeinte Verschiedenheit ausmacht. Wohl steht der dem zentralperspektivischen einheitlichen Raum im Sinn der europäischen Kunst entgegengesetzten Raumvorstellung in der ostasiatischen Tuschmalerei die Raumgestaltung Cézannes gegenüber, die die Gesetze der wissenschaftlichen Perspektive befolgt. Sie folgt ihnen aber nur im großen und ganzen, nicht als Forderungen einer unumgänglichen, absolut bindenden Gesetzmäßigkeit, förmlich als Existenzbedingung der Raumerscheinung, sondern sie verwendet jene Regeln — gegen welche viele und auffallende Verstöße zu finden sind — als eine zur Realisation der künstlerischen Idee am besten geeignete Form.

Ein tieferer Unterschied liegt darin, daß der Raum der ostasiatischen Tuschbilder nicht nur als das Grundelement erscheint, aus welchem die Gegenstände hervorwachsen, sondern daß er als u n e n d l i c h e r Raum gestaltet ist und daß dieser Raumunendlichkeit und dem damit verbundenen Visionären der Bilderscheinung ein religiöser Gehalt zugrundeliegt. Wenn es sich also bei der Raumform der ostasiatischen Tuschmalerei auch nicht um eine Verselbständigung des Raumes im abendländischen Sinn handelt, so unterscheidet sie sich doch durch eben jenes Betonen der Eigenschaft der Unendlichkeit von dem Raum Cézannes. Wenn vorhin gesagt wurde, dieser habe keinen Selbständigkeitswert und sei nicht faßbar in positiven Eigenschaften, so läßt sich diese Formulierung nun ergänzen: der Raum in der Malerei Cézannes hat die Eigenschaften, die nötig sind um ihm den Charakter einer zu malerischer Erscheinung gebrachten apriorischen Anschauungsform zu geben; nicht m e h r — was ein Eigenleben des Raumes bedeutete, durch die Ausbildung von Eigenschaften, die das Gebiet der Darstellung der Objekte überschreiten — und nicht w e n i g e r — dies wäre gleichbedeutend einem Geltungswert der Einzelobjekte in einem Raum, dessen künstlerische Rolle im Darstellungsinhalt im Vergleich zu jenem kaum in Betracht kommt. So wie der homogene Grundstoff, aus welchem die Dinge zu bestehen scheinen, als ein Schema der Materie bezeichnet werden kann, so gibt jene Mittelstellung der Raumform den Charakter des

Schemas des Raumes, in welchem die Objekte entstehen. Die künstlerische Entdeckung dieser Rolle und Eigentümlichkeit des Raumes war ein kunstgeschichtliches Ereignis, das ebenbürtig ist der Einführung der wissenschaftlichen Perspektive in der Renaissancekunst. Als geistesgeschichtliche Leistung aber ist sie vergleichbar der Kritik der reinen Vernunft. Cézanne war wie Kant ein „Alleszermalmender" — die öfters zu findende antithetische Gegeneinanderstellung der impressionistischen Anschauungsform als einer „analytischen" und der Anschauungsform Cézannes als einer „synthetischen" besagt in dieser Einfachheit sehr wenig —, denn es ist keine vollendetere Abhängigkeit der Erscheinung des Einzelobjektes von der Gesamterscheinung, keine weiter gehende Aufhebung seines Eigenwertes zusammen mit einer scheinbaren Festigkeit seiner Umgrenzung vorstellbar als die, hier am Beispiel der Raumform untersuchte, Gestaltung Cézannes sie zeigt.

Aber eben die scheinbare Festigkeit und Geschlossenheit der Einzelkörper führt auf eine Grundeigenschaft, in welcher die eigentliche und unmittelbarste Verwandtschaft mit der erkenntniskritischen Betrachtung liegt: auf das Besondere des Verhältnisses zwischen der Naturerscheinung als Vorbild, als „Motiv", zu der Gestaltung, auf den Wirklichkeitsgehalt dieser Malerei. So verschwommen die Bezeichnung des Grades der Naturnähe ist und so fragwürdig die Entscheidung nach einem Entweder-Oder von naturnah oder naturfern, diese Entscheidung kann im Fall der Kunst Cézannes getroffen werden, wenn die bisher erwähnten Grundsätze und Einzelelemente der Gestaltung gegenübergestellt werden der Gesamterscheinung dieser Malerei. Sie muß dann als naturnah bezeichnet werden (wie hätte sie sonst als impressionistisch klassifiziert werden können?), als unbegreiflich naturnah, denn jene Prinzipien haben das Eigentümliche, daß sie von vornherein, das heißt, wenn man, ohne ihre Anwendungsform in der Kunst Cézannes zu kennen, die ihnen am besten entsprechenden Formmittel deduzieren wollte, in einer wirklichkeitsfernen, „abstrakten" Kunst die ihnen adäquate Ausdrucksform zu haben scheinen; ihre Verbindung mit wirklichkeitsnaher Darstellung muß widersprechend und unerklärlich erscheinen. Wo sollten jene Prinzipien, vorgestellt als Forderungen einer künstlerischen Gesamtgestaltung — die Unlebendigkeit aller Art, die „außermenschliche" Betrachtungsform, die vollendete Verneinung des naiven Realismus — klarere Ausprägung finden als in Gestaltungsmitteln, die den Gegensatz zwischen Natur- und Kunsterscheinung in der Selbstherrlichkeit der Formerfindung, der Entferntheit der künstlerischen Mittel von den Erscheinungselementen des Natur„vorbildes" deutlich zur Anschauung bringen? — Es wurde oben zu zeigen versucht, daß das eine jener Prinzipien, das der „außermenschlichen" Betrachtungsform

und der damit verbundenen Art von Unpersönlichkeit nicht nach naturfernen Mitteln verlangt, sondern umgekehrt ein bestimmtes Maß von Natur n ä h e voraussetzt, um die Gesamterscheinung bis in jene Tiefe zu erfassen, zu welcher die „außermenschliche“ Betrachtung bei Cézanne dringt. Ähnlich steht es mit den Gestaltungsgrundsätzen nach der objektiven Seite hin. Nur scheinbar besteht die Notwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen der Gestaltung der erscheinungsmäßigen Grundbedingungen der Objektwelt und einer „abstrakten“, in gewissem Grad intellektualistischen Art der Darstellungsmittel. Auch hier — und hier mehr noch als in jenem subjektiven Element des „Außermenschlichen“ — ist gerade umgekehrt das Festhalten an bestimmten, von der Naturerscheinung nicht weit entfernten Darstellungswerten Voraussetzung für die Erfüllung des künstlerischen Problems. Dies macht einen wesentlichen Teil des künstlerischen Wunders Cézanne aus: die analysierende Betrachtung dieser Kunst findet eine Welt von Menschen und Dingen, denen das natürliche, dem „menschlichen“ Gefühl und Intellekt zugängliche Leben entzogen zu sein scheint, sie ist versucht, diese Bildwelt als die Projektion einer die Wirklichkeit übersteigenden, „transszendenten“ Ideenwelt zu sehen und sucht doch vergebens solche Ideen, denn so sucht sie zuviel und in der verkehrten Richtung, und sie erkennt schließlich diese Kunst als ein Naturabbild in der Gestalt einer wie zum erstenmal geschauten und n u r g e s c h a u t e n, weniger als irgendeine andere Malerei vor ihr auch gedachten und erfühlten Welt. Deren Gestaltung läßt an den berühmten Satz Kants denken: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“, sie erscheint wie bestimmt von einer Übertragung dieser Formel in das Gebiet der künstlerischen Erkenntnis, von einem analogen Postulat für die künstlerische Anschauung. Der nicht näher umschreibbare Form„gedanke“ und die Probleme der Darstellung einer gleichsam sich bildenden, „unfertigen“ Erscheinungswelt und des Sichtbarmachens der Gesetze dieses Werdens — diese bilden die „Idee“ und zu ihrer Realisation in malerischer Form diente das Natur„vorbild“. So erscheint uns das Verhältnis zwischen Gestaltung und Naturerscheinung, das Problem des Wirklichkeitsgehaltes in der Kunst Cézannes. In einer bekannten Eigenheit Cézannes hat dieses Verhältnis einen sinnfälligen Ausdruck gefunden: in der Verwendung von Papierblumen und Wachsfrüchten als Modelle. So wie diese gleichsam als das Schema der wirklichen Objekte benützt wurden, so ist die Rolle des Naturvorbildes überhaupt in Cézannes Kunst die eines S c h e m a s der Wirklichkeit, welches g e n ü g t zur Realisation des schöpferischen Gedankens und welches doch n o t - w e n d i g ist, um ihm „objektive Realität“ zu geben. In dieser Freiheit der künstlerischen Form, die doch in Gesetzen bestimmt und von Ge-

setzen sich bestimmen läßt, die nur an Objekten der Erscheinungswelt sich manifestieren, hat Cézanne die vollendete Autonomie malerischer Gestaltung erreicht — zu ihr ist auch von der Malerei Manets, welche ihr in dieser Hinsicht am nächsten verwandt ist, noch ein weiter Weg —, die zugleich den Endpunkt einer langen Malkultur bedeutet. So wie diese Gestaltungsform nicht Raum hat für Metaphysik, so fehlt ihr das was man das mathematische Element in der formalen Erscheinung nennen könnte — am deutlichsten zeigt dies der Vergleich mit dem Kubismus (einige der letzten Gemälde und Aquarelle Cézannes stehen allerdings kubistischer Form sehr nahe) — und beides erscheint wie ein großartiger Verzicht, welcher dieser Kunst die Größe der Ausschließlichkeit gibt. Eine von der Verstandeswelt unabhängige und ihr ebenbürtige Welt der reinen künstlerischen Anschauung zu bilden gehört ja im allgemeinen zum Wesen der bildenden Kunst, aus diesem Wesensanteil aber den eigentlich bestimmenden künstlerischen Inhalt gemacht zu haben ist die geistesgeschichtliche Tat Cézannes. Sie konnte nur in einem späten Stadium der Gesamtentwicklung der Malerei geleistet werden, so wie nach einem Satz Kants die Darlegung der Prinzipien einer Wissenschaft erst auf einer relativ späten Entwicklungsstufe dieser Wissenschaft unternommen werden kann. Es ist unnötig, nochmals genauer zu erörtern, daß es nicht die gleiche Bewußtheit ist, die die Vorbedingung bildet für jene Selbsterkenntnis einer Wissenschaft und für eine Gestaltungsform von der Art der Malerei Cézannes, sondern daß für diese eben das gerade Gegenteil alles Gedankenhaften, Verstandesmäßigen Voraussetzung ist, eine der Bewußtheit im begrifflichen Denken entsprechende, aber artverschiedene Eigenschaft in der Sphäre künstlerisch gestaltenden Erkennens. (Da es sich in diesem Versuch im wesentlichen um Wirkungserscheinungen der Kunst Cézannes handelt und nicht um eine eingehendere Untersuchung der Mittel, muß die Betrachtung des hauptsächlichen und eigentlichen Gestaltungsmittels, der Farbe, unterbleiben. Auf sie sind alle anderen Darstellungsmittel bezogen, die Untersuchung der Farbe als des allumfassenden Gestaltungsmittels, das sie in der Kunst Cézannes darstellt, und der neuen Eigenschaften, die sie in dieser Malerei bekommen hat, könnte wesentliche Einsicht geben in die hier angedeuteten Probleme. Freilich dürften für eine solche Untersuchung und eine Darlegung des entwicklungsgeschichtlichen Weges, an dessen Ende die Vergeistigungsform der Farbe Cézannes steht, der heutigen Kunstwissenschaft noch die Begriffe fehlen. Es ist im Wesen der Farbe selbst begründet, daß von ihr nicht eigentliche Eigenschaften, sondern nur Beziehungen zu anderen Wesenheiten ausgesagt werden können[1]).

[1]) Vgl. den zitierten Aufsatz in „Belvedere“, S. 447 f.

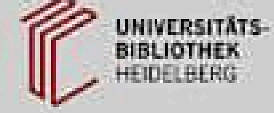
Überflüssig ist auch zu sagen, daß die Gegenüberstellung einer malerischen Gestaltungsform und einer von ihr durch ein Jahrhundert getrennten Denkform, einer künstlerischen Schöpfung und eines Systems von Prinzipien des Denkens nicht den Wert eines unmittelbaren Vergleiches haben kann. Doch soll dieser Vergleich mehr zeigen als die Geistesverwandtschaft zweier Persönlichkeiten, in welchen ein ähnliches Verhältnis der menschlichen Erscheinung zu der schöpferischen Leistung besteht. Gerade diese Ähnlichkeit besagt übrigens nicht viel. Die Belanglosigkeit des persönlichen Lebens neben einem Werk, das jenes verbrauchte und nichts von ihm erkennen läßt, ist genug oft zu finden, das Menschentum Kants aber überragt das Menschentum Cézannes um so vieles wie die Sphäre seiner Philosophie weiter reicht als das Gebiet malerischer Gestaltung überhaupt.

Wenn es einen Begriff gibt, in welchem die Übereinstimmung der beiden Persönlichkeiten jenseits der Zweiheit von Mensch und Werk ausgedrückt zu werden vermag, so ist es der, vorhin in geringerem Bedeutungsumfang angewendete, Begriff der Freiheit. Sieht man Cézanne als den freiesten Maler, Kant als den freiesten Menschen überhaupt an, so kann dies mehr sein als eine bloße superlativische Bezeichnung. Gewiß hat es Menschen gegeben, die dem Inhalt nach ebenso „frei" waren wie Kant, und doch ist dem Entdecker des kategorischen Imperativs eine grundsätzlich andere Schätzung angemessen, die in der Bezeichnung einer Steigerung Ausdruck finden kann. Im gleichen Sinn darf Cézanne als der freieste Maler bezeichnet werden, wegen der Rolle, welcher der Autonomie der malerischen Gestaltung im Gesamten seiner Kunst zukommt.

Die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Möglichkeit der in der Geistes- und Schaffensform bestehenden Verwandtschaft zwischen dem Philosophen vom Ende des achtzehnten und dem Maler vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts würde eine Betrachtung, die eingehender wäre als der hier angedeutete, nur der Erläuterung dienende Vergleich, auf grundsätzliche Fragen nach den Beziehungen zwischen der malerischen Gestaltung und dem begrifflichen Denken führen[1]).

[1]) Es mag noch darauf hingewiesen sein, daß die hier versuchte Zusammenstellung der Geistesformen Cézannes und Kants anderen Sinn hat als die von Fritz Burger in seiner prinzipiellen Untersuchung „Cézanne und Hodler" (I. Auflage, München 1913) aufgestellte Analogie zwischen den Gestaltungsgrundsätzen der neueren Malerei und der Erkenntniskritik. Burgers Vergleich zeigt die Verwandtschaft von Ideen Kants mit künstlerischen Prinzipien der modernen Malerei von einer Allgemeinheit, die — um im Gebiet eben der Malerei seit dem Impressionismus zu bleiben, auf welches die Analogie sich gar nicht beschränkt — Hodler, Cézanne, Van Gogh und Picasso umfaßt. Über diese grundsätzliche Verwandtschaft hinaus besteht aber eine viel tiefere Ähnlichkeit zwischen Kant und



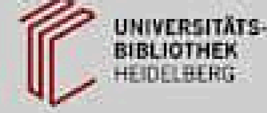


Die Möglichkeit einer „voraussetzungslosen“ biographischen Betrachtung zu bestreiten und zu versuchen, einige der wesentlichsten Voraussetzungen für den Fall Cézanne zu bestimmen, dies war die Aufgabe der vorangehenden Erwägungen. Es wäre nun weiterhin der Versuch zu unternehmen, sie als Grundsätze einer Kritik der Cézanne-Biographie anzuwenden. Nur an einigen Beispielen aus dem Werk Gasquets, welches hier zum Ausgangspunkt genommen worden ist, soll dies angedeutet werden.

Eine solche Kritik kann, wenn sie als Kritik des Nachgeborenen Sinn und Berechtigung haben soll, nur auf die Deutung und Wertung von Aussprüchen des Künstlers gerichtet sein und nicht etwa auf den Nachweis eines wahrscheinlichen Widerspruches zwischen dem Werk und der Erscheinung des Menschen, wie sie der Biograph überliefert. Denn abgesehen von dem Schluß aus der literarischen Qualität des Biographen ist es in der Regel nicht möglich, Kriterien zu finden, die notwendig wären, um über eine allgemeine Skepsis gegen einen großen Teil der biographischen Schilderung hinausgehend Widerspruch oder Unwahrscheinlichkeit in einer geschilderten Tatsache im besonderen nachzuweisen. Als Widerspruch zwischen Lebensform und Kunstform kann wohl ein Nebeneinander von Dingen bezeichnet werden, für welches kein übergeordnetes Prinzip zu finden ist oder nur eines von einer Allgemeinheit, die es nichtssagend macht, ein solcher Widerspruch aber muß als bestehend hingenommen werden, unglaubhaft kann er nur einer Betrachtungsweise erscheinen, die sich nur die einfachste und plumpste Harmonie zwischen Kunst und Leben vorzustellen vermag.

Den ungeheuren Gegensatz, welcher in der Persönlichkeit Cézannes besteht, den Gegensatz zwischen dem Romantiker, dem unbändigen Temperament des Affektmenschen, als dessen Werk man nur eine Kunst für möglich halten möchte, die notwendigerweise Ausdruck dieses Temperaments sein müßte, und eben der endgültigen Kunstform dieser Persönlichkeit, diesen Gegensatz hat Gasquet nach seiner psychologischen Seite bezeichnet als das Drama seines Lebens: „. . . la plus frémissante sensibilité aux prises avec la raison la plus théorique“. (S. 28 der franz. Ausg.) Was den einen Gegner in diesem Kampf betrifft, den „Romantiker“ Cézanne, so ist zu sagen, daß seine Schilderung durch Gasquet übereinstimmt mit dem Geist der Werke der Frühzeit, welche wirklich Ausdruck des Persönlichen sind. Dieses psychologische Bild von dem Menschen Cézanne, wie Gasquet es darstellt, ist dort wo es um den Bericht des Überlieferten und Selbsterlebten sich handelt, glaubwürdig und auch dort wo es über diesen hinausgeht, gelungen.

Cézanne (vor welcher das Grundverschiedene von Hodler, Van Gogh und Picasso hervortritt), die in das Gebiet des Persönlichkeitsproblems gehört.





Mit der unbegreiflichen Spannweite der künstlerischen Entwicklung steht in Zusammenhang das Rätsel der menschlichen Erscheinung: eine Gestalt aus der Romanwelt Balzacs, als welche der Mensch Cézanne in dem Werk Gasquets wiederersteht, in einer Lebendigkeit und Deutlichkeit wie in keiner der anderen Cézanne-Biographien, ist Schöpfer einer zeitlos-unpersönlichen Kunst, die für den Heutigen und wie es scheint für eine lange Zukunft noch als unmittelbarste Gegenwart wirkt. Als Cézannes Gestaltungsweise diese Form erreicht hatte, blieben doch die Eigenschaften des Menschen im wesentlichen unverändert; des gewaltigen und gewaltsamen Geistes, der doch, „faible dans la vie“, keine anderen Abwehrmittel gegen dieses und die Menschen hatte als ein bis zur Schrullenhaftigkeit getriebenes Mißtrauen, das umschlagen konnte in eine „göttliche Schüchternheit, die ihn jeden aufnehmen ließ, dem er nicht in seiner ersten Aufwallung hatte barsch seine Tür verschließen können. Denn hochmütig im Geiste, war er demütig im Herzen“. (S. 42 der deutschen Ausg.) Die Kraftströme, die vordem unmittelbar und in ihrer ursprünglichen Art und Gewalt erkennbar in das Kunstwerk geführt hatten, sind in der Zeit der entwickelten Kunstform verwandelt und verdeckt und verhältnismäßig gering sind die Spuren, welche aus jener früheren Zeit in der neuen endgültigen Form erhalten blieben. Es wirkt im wesentlichen nur wie Erinnerung, wenn in den deformierten Gestalten der Badenden und Kartenspieler die Form der Figuren in den dunklen Bildern der Frühzeit widerklingt, und wenn auch zwischen den dichten, schweren, drohenden Massen der Menschen und Dinge in den Bildern der Anfangsperiode und der Klarheit der großflächigen Körper in den späteren Werken eine sehr große Ähnlichkeit besteht, so verhalten sich doch jene zu diesen wie ein in sich beschlossenes Gestaltungsresultat zu einer Kompositions- und Darstellungsart, die im Gesamten der Bilderscheinung gleichsam das Material ausmacht, mit welchem erst eine formale Durchbildung vorgenommen wird[1]). Außerdem stellt die Tatsache, daß Cézanne freie Figurenkompositionen ohne unmittelbares Naturvorbild bis in die letzte Zeit gemalt hat, einen Zusammenhang mit dem Werk der Frühzeit her und ebenso eine Seltsamkeit in der Wahl der Landschaftsmotive in der Umgebung von Aix: die Vorliebe für die Gegend um das „Château Noir“ und für den Mont Sainte-Victoire. Dieser Berg und der Wald rund um das „Château Noir“ mit den bewegten Baumformen und den sonderbaren Felsbildungen sind die romantischesten Landschaftsteile in der Umgebung von Aix, die in starkem Kontrast zu

---

[1]) Es sei hingewiesen auf die in dem Aufsatz von Marie Dormoy „Quelques tableaux de la collection Ambroise Vollard“ („Formes“, September 1931, franz. Ausg.) abgebildeten Kompositionen von „Badenden“, die den Zeitraum von ca. 1875 bis zum Tod Cézannes (1906) umfassen.

der ruhigen provenzalischen Hügel- und Ebenenlandschaft der „Lauves“ und der Umgegend des „Jas de Bouffan“ stehen, der beiden anderen Hauptgebiete, in welchen Cézanne seine Motive fand.

Da es zu den vielen Wesenszügen in der endgültigen Form der Malerei Cézannes, die in seiner früheren Periode nicht zu finden sind und eine Abkehr von dieser bedeuten, Korrelate in der menschlichen Erscheinung nicht gibt — und nicht geben kann —, ist Gasquet versucht, doch auch in diesen Werken Cézannes den Ausdruck des Menschentums zu sehen, das er aus seiner und der Anderen Erfahrung und eben aus den älteren Bildern kennt. Das bedeutet eine Überschätzung der Rolle des „menschlichen“ Anteils an der Gestaltungsform Cézannes und eine Verkennung der Tatsache, daß diese gerade umgekehrt in der Unterdrückung und Ausschaltung des Menschlichen ihr Spezifisches enthält. Viele von den Gesprächen Cézannes über Kunst, die Gasquet im zweiten Teil seines Werkes zusammengestellt hat („Ce qu'il m'a dit . . .), wären nach dieser Einsicht zu untersuchen. Neben dieser Art von ergänzender Korrektur — Ergänzung ist ja im wesentlichen die einzige Korrektur, deren ein Werk wie das von Gasquet bedarf — wären die Aussprüche Cézannes nach ihrem Wert zu differenzieren, vor allem unbezeichnende, verschwommene Bemerkungen ganz allgemeiner Art, in welchen nicht mehr gesehen werden kann als das typische gelegentliche Kunstgespräch eines Malers, zu trennen von Aussprüchen, welche sicherlich oft genug auch in der Art wie sie gesagt wurden von jenen sich nicht unterschieden — wenn Cézanne über Malerei sprach, so war es gewiß oft so, wie wenn Beethoven (mit dessen Charakter und Temperament die menschliche Erscheinung Cézannes in manchem Ähnlichkeit zu haben scheint) über Musik sprach —, in welchen aber, wenn sie auch kaum jemals unmittelbar nach ihrem objektiven Gehalt eingeschätzt werden können, jenes Cézanne eigentümliche Verhältnis von künstlerischer Form und Denkform zu erkennen ist, welches, wie zu Beginn dieses Versuches angedeutet wurde, begründet ist in der der vollendeten Klarheit begrifflichen Denkens analogen, einzigartigen Eigenschaft seiner Malerei, die doch die Möglichkeit eines unmittelbaren begrifflichen Ausdrucks verwehrt, aber für den Künstler selbst Antrieb ist zu gedanklicher Formulierung malerischer Grundsätze.

Ein Beispiel jener ersten Art uncharakteristischer Aussprüche ist der Satz: „La nature est plus en profondeur qu'en surface“, welchen Gasquet für bedeutsam genug hält, um ihn als Motto eines Kapitels zu verwenden. (S. 129 der franz. Ausg.) (Diese durch seine Verwendung als Motto erkennbare Einschätzung des Satzes, und nur einige wenige Stellen des ganzen Buches zeigen mit größerer Deutlichkeit die erwähnte

Einstellung Gasquets, die sonst, da die mitgeteilten Gespräche und Aussprüche kommentarlos sind, nicht explizite gegeben ist.)

Im dritten der großen Gespräche des zweiten Teiles („L'atelier") liest Cézanne die Beschreibung eines gedeckten Tisches aus Balzacs „Peau de chagrin" vor: „. . . blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds" und spricht: „Toute ma jeunesse, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche . . . Je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que ‚s'élevaient symétriquement les couverts' et ‚de petits pains blonds'. Si je peins ‚couronnés' je suis foutu . . . Comprenez-vous? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûr que les couronnes, la neige, et tout le tremblement y seront . . ." (S. 204 f. der franz. Ausg.) Diese Worte Cézannes zeigen mit einer in den überlieferten Aussprüchen sonst nur ganz selten zu findenden Anschaulichkeit einen Grundzug seiner Kunst: den in den Forderungen einer „reinen" Malerei begründeten Verzicht auf eine Darstellung des inneren Lebens der toten Dinge, hier im besonderen der Mysterien räumlicher Beziehungen, im allgemeinen aber und mit einem Wort: den Verzicht auf „Ausdrucks"kunst. In den Sätzen unmittelbar vor den eben zitierten Worten spricht Cézanne mit gleicher Klarheit von der grundsätzlichen Verschiedenheit der beiden Darstellungsmittel Zeichnung und Farbe in ihrem Verhältnis zu jenem Gestaltungsproblem (wie überhaupt das was Cézanne über künstlerische Mittel sagt, von größerer begrifflicher Deutlichkeit ist als die Formulierung umfassenderer Eigenschaften seiner Kunst): „Le dessin et la couleur ne sont plus distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise." „Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contraste et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé . . . Tout le reste, c'est de la poésie." „Oui, vous avez vos métaphores, vos comparaisons. Quoiqu'il me semble que de constamment multiplier les ‚comme', c'est comme nous, quand notre dessin se voit trop." (S. 204 der franz. Ausg.; vgl. auch S. 145 und S. 151 der franz. Ausg.)

Der Einsicht von der Notwendigkeit jenes Verzichtes, wie sie in dem oben zitierten Satz ausgesprochen ist, stehen aber mehrere Aussprüche Cézannes in Gasquets Buch gegenüber, in welchen Cézanne von den mit den Grundsätzen seiner Gestaltungsform unvereinbaren Darstellungsinhalten so redet, als gehörten sie zu seinen künstlerischen Zielen.

So sagt er von dem Stimmungsausdruck eines Landschaftsbildes, es müsse über die Gesichtsempfindung hinaus „der ganze blaue Duft der Kiefern, scharf in der Sonne, sich mit dem grünen Duft der Wiesen, taufrisch an jedem Morgen, vermählen, mit dem Geruch der Steine, dem

Duft des fernen Marmors von Sainte Victoire". (S. 102 der deutschen Ausg.)

In dem Gespräch im Atelier spricht Cézanne von den Objekten seiner Stilleben: „On croit qu'un sucrier ça n'a pas une physionomie, une âme. Mais ça change tous les jours aussi. Il faut savoir les prendre, les amadouer, ces messieurs-là ... Ces verres, ces assiettes, ça parle entre eux. Des confidences interminables ... Les fleurs, j'y ai renoncé. Elles se fanent tout de suite. Les fruits sont plus fidèles. Ils aiment qu'on fasse leur portrait. Ils sont là comme à vous demander pardon de se décolorer. Leur idée s'exhale avec leurs parfums. Ils viennent à vous dans toutes leurs odeurs, vous parlent des champs qu'ils ont quittés, de la pluie qui les a nourris, des aurores qu'ils épiaient. En cernant de touches pulpeuses la peau d'une belle pêche, la mélancolie d'une vieille pomme, j'entrevois dans les reflets qu'elles échangent la même ombre tiède de renoncement, le même amour du soleil, le même souvenir de rosée, une fraîcheur ..." (S. 202 der franz. Ausg.)

Und schließlich über das Porträt: „Au diable, s'ils se doutent comment en mariant un vert nuancé à un rouge on attriste une bouche ou on fait sourire une joue." (S. 194 der franz. Ausg.; vgl. auch S. 188.)

Die Vorstellung einer Kunst, welche man nach diesen Aussprüchen sich bilden wollte, wäre fundamental verschieden von der Kunst Cézannes. Die bis in feinsten Nuancen erfaßte Landschaftsstimmung, eine, die Mittel einer der Farbsymbolik angenäherten Koloristik verwendende charakterisierende Porträtmalerei („une psychologie colorée", S. 198 der franz. Ausg.) — als eine solche sieht allerdings Gasquet die Porträtkunst Cézannes an (s. S. 187 der franz. Ausg.) —, das Eindringen in die Seele der leblosen Objekte: ist von dem allen in der Kunst Cézannes etwas zu entdecken? Sind diese Eigenschaften und die ihnen zugrunde liegende, auf das L e b e n aller Art und aller Dinge und im Grunde auf das I n d i v i d u e l l e jeder Erscheinung gerichtete Betrachtungsweise nicht das reine Gegenteil aller Merkmale, die die Wirkung der Bildwelt Cézannes bestimmen, das grundsätzliche Gegenteil des „Außermenschlichen" in der Betrachtungs- und Gestaltungsform? Sätze wie die zuletzt zitierten lassen eher an die Kunst Van Goghs denken, des größten künstlerischen Gegenpols Cézannes — Van Gogh hat nicht nur „s'élevaient symétriquement les couverts" gemalt, sondern auch „couronnés" — oder, um eine Kunst zu nennen, deren malerische Mittel nicht so weit von denen Cézannes entfernt sind, sondern im Gegenteil diesen in vielem verwandt: die Kunst Utrillos.

So scheint die Wandlung, die von der Kunstform der Frühzeit Cézannes zu der endgültigen Form seiner Malerei führte, beim Entstehen jedes Werkes sich zu wiederholen: dem Erfassen des Naturvorbildes

nicht nur als einer Erscheinung, sondern mit dem ganzen Reichtum an Gefühlswerten, die Cézanne oft zu beinahe ekstatisch erregten Ausbrüchen führte, folgt eine „Realisation", in welcher jene Werte aufgehoben oder bis zur Urkenntlichkeit transformiert erscheinen. Doch bedarf die Feststellung einer solchen Gegensätzlichkeit, die sehr allgemeiner Art ist, einer wesentlichen Ergänzung. Es war früher kurz von der Farbe Cézannes die Rede. Ihre Funktion als allmächtiges Gestaltungsmittel vermag den Gegensatz zu erklären. An vielen Stellen seines Buches läßt Gasquet Cézanne von der Farbe in dieser ihrer Bedeutung sprechen. „Il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire: la couleur. La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes." (S. 145 der franz. Ausg.) Ein Satz wie der oben zitierte über den Wert der Farbe im Porträt (S. 194 der franz. Ausg.) und die große Verehrung für Tintoretto (vgl. vor allem S. 174 f. der franz. Ausg.) lassen den Wunsch Cézannes erkennen, die Farbe auch zum Ausdrucksmittel zu machen. Uns scheint, daß es bei diesem Wunsch geblieben ist und es entsteht hier die Frage, ob überhaupt eine Farbe, die in dem Maße Gestaltungsmittel ist wie in dieser Malerei, zugleich auch Ausdrucksmittel sein kann. Das Problem kann hier nicht untersucht werden, eine Eigenschaft aber muß erwähnt werden, die der Farbe in besonderem Maß zukommt: wenn ihre Ausbildung zum autonomen Gestaltungsmittel einen Grad der Vollendung erreicht wie in der Malerei Cézannes, dann erzeugt sie die Wirkung, als wären alle Wesenheiten, von deren Negation in diesem Versuch immer gesprochen wurde, zwar nicht in ihr enthalten, aber durch sie ersetzt. Daß die vollendete Ausbildung und Anwendung eines Darstellungsmittels, sozusagen eines Organes künstlerischer Erkenntnis, zu der Vorstellung führt, es sei doch die Totalität der Naturerscheinung im Kunstwerk enthalten, diese Eigenschaft künstlerischen Gestaltens scheint wie gesagt der Farbe in höherem Grade zu eigen zu sein als den anderen Darstellungselementen, gewiß ist aber, daß sie in der Geschichte der Malerei in der Schöpfung Cézannes die höchste Intensität erreicht hat.

Diese Eigenschaft führt zum Beispiel zu einer Beurteilung der Gestaltungsziele Cézannes, wie sie F. Burger an dem „Haus des Gehängten" (Abb. 97 bei Burger; mit Ruisdaels „Judenfriedhof" als Gegenbeispiel) demonstriert (Cézanne und Hodler, I. Aufl. S. 108): „... wächst das Haus aus dem ganzen unteren Bildraum, diesen umfassend, heraus, drohend wie das Verhängnis und bleich wie der Tod. Für Cézanne ist dieses Haus ein bestimmt geartetes Wesen, auf das auch die Farbe eingestellt ist. Sie erscheint in schwachen Modulationen eines erlöschenden Lichtes. Statt des mächtigen Wolkengeschiebes bei





Rujsdael ein müdes Grau, Resignation über dem schleichenden Wechsel von Hell und Dunkel. Die Undeutlichkeit des Gegenständlichen wie peinliche Ungewißheit selbst, das Haus wie ein Monstrum mit seinen verschlossenen Fenstern und Türen, hineinragend in das trostlose Nichts. Am Giebel ein Balken wie ein Galgen, still in der fürchterlichen Stille, der lähmende Bann des Todes ohne Handlung oder Person." Gegenüber Ruisdaels Gestaltungsform muß wohl die Objektwiedergabe Cézannes als von allem Literarischen, Gedankenhaften, von Gefühls- und Stimmungswerten befreit erscheinen, daß aber Burger doch die Gleichheit des Zieles — das Düstere und Grausige eines Ortes und eines Dinges zum Ausdruck zu bringen — bei beiden Künstlern sieht, hat seine Ursache darin, daß die Darstellungsform Cézannes, wie die Natur selbst, gleichsam vor der Entscheidung zu irgendeiner Art der „menschlichen" Einfühlung liegt und daher die Analyse dazu verführt, in dieses „Nichts" die Dinge hineinzusehen, die Burger finden will. Weil in Cézannes Malerei auch jede andere Möglichkeit der steigernden Naturinterpretation — in dem Giebel des Hauses etwa (im Gegensatz zu Ruisdaels Bildidee) die optische Schönheit der kahlen Mauer in impressionistischer Weise hervorzuheben — fehlt, sieht Burgers Analyse in dieser rätselhaften „Sachlichkeit" eine im Vergleich zu Ruisdael mit reineren Mitteln der Erscheinung, unmittelbarer zum Ausdruck gebrachte Idee vom Objekt, aber eben doch über die Erscheinung hinausgehende Idee von grundsätzlicher Verwandtschaft mit den Zielen Ruisdaels. Die Leere des Giebels im „Haus des Gehängten" ist aber eben eine wirkliche negative Leere, nicht positiver Ausdruck eines über die Erscheinung hinausgehenden Objektinhaltes. Daß Cézanne die Absicht einer Erfassung solchen Objektinhaltes hatte und wie sich diese Absicht zur Realisation verhält, wurde oben an den Zitaten aus Gasquet zu zeigen versucht. Es soll nicht geleugnet werden, daß die Verwirklichung solcher Absichten auch in geringem Maße Anteil hat an der Gestaltung Cézannes, die entscheidende und umfassende Eigenschaft im Gesamten seiner Kunst aber ist gerade ihr Fehlen. Cézanne hat ein zweites Bild mit dem „Haus des Gehängten" gemalt (Louvre, Slg. Camondo), welches eine andere Ansicht des Gebäudes zeigt und beweist, wie weit entfernt der Bildinhalt der beiden Werke — und der Grundzug der Malerei Cézannes überhaupt — von dem ist, was Burgers Interpretation hervorhebt. Diese führt auch folgerichtig zu der folgenden Feststellung zu Cézannes „Straßenbiegung" (Abb. 100 bei Burger): „Etwas mehr Sensibilität und Leidenschaft und man wäre im Reiche Van Goghs." (a. a. O. S. 110) Von demselben Bild sagt M. Raphael (Von Monet zu Picasso, München 1913, S. 85): „War das Sujet zum Beispiel ein Straßendurchblick, so betonte er: der Straßendurchblick — das Fliehen der Straße,

das Spitze des ideellen Zusammentreffens, das Stehen der Laubmassen und die Rundung ihrer Wölbung, und hieraus gewinnt er die künstlerischen Formelemente." So wenig aber wie Cézanne ein metaphysisches Leben der Einzeldinge zum Ausdruck bringt, so wenig bedeutet seine künstlerische Transformierung der Naturgestalten eine Steigerung zum Typischen. (Gewiß betonte er nicht „der Straßendurchblick — das Fliehen der Straße" usw.; diese Formulierung läßt an Van Gogh denken.) Sie ist von der Typisierung ebenso weit entfernt wie von der Gestaltung des Individuellen, es scheint, daß das Problem der Gestaltung Cézannes überhaupt mit dieser Entscheidung gar nichts zu tun hat. Eine eingehende Untersuchung des Porträtgehaltes seiner provenzalischen Landschaften im Vergleich mit den Naturvorbildern könnte für diese Frage Aufschluß geben. (Vgl. den ersten Versuch dazu in dem erwähnten Aufsatz von E. L. Johnson.)

Viel unklarer und problematischer als die angeführten Aussprüche sind die theoretischen Bemerkungen Cézannes, wie sie in schriftlichen Aufzeichnungen und in den Briefen zu finden sind. Diese, zum Beispiel den oft zitierten Satz von den stereometrischen Grundgestalten, nach welchen alles in der Natur sich forme, gründlicher zu erörtern, erforderte eine Untersuchung der künstlerischen Mittel seiner Malerei im Einzelnen, welche hier nicht mehr gegeben werden kann. Erst eine solche Untersuchung in Verbindung mit einem kritischen Vergleich — auch untereinander — des in der Hauptsache von Gasquet, Bernard und Vollard gegebenen biographischen Materials (dem letzten gegenüber ist besondere Vorsicht geboten; vgl. die Anmerkung von Maurice Le Blond zu Zolas „L'Oeuvre", Ausgabe von Zolas Werken von Fr. Bernouard, Paris, S. 404 ff.) ermöglicht überhaupt eine eingehende und systematische Behandlung der hier angeführten Probleme.

Nachbemerkung. In einem nach Fertigstellung dieses Versuches erschienenen Aufsatz „Vertreibung des Menschen aus der Kunst" (Reichsausgabe der Frankfurter Zeitung vom 24. Oktober 1931) hat J. Meier-Graefe die Abhandlung J. Ortega y Gassets „Enthumanisierung der Kunst" (in „Die Aufgabe unserer Zeit", Zürich 1928) einer Kritik unterzogen. Er weist vor allem das Postulative und das Summarische in Ortegas Untersuchung zurück, die „einen sehr langen Schritt weiter" gehe als die in dem vorliegenden Versuch unternommene Umschreibung des „Außermenschlichen" in Cézannes Malerei. Soweit Ortega eben „in der ‚Vertreibung des Menschen aus der Kunst' die notwendige und von den radikalen Künstlern unserer Tage mit Recht vollzogene Aufgabe" sieht, bedeutet dies allerdings ein Hinausgehen über die Feststellung einer „außermenschlichen" Gestaltungs-

form in der Kunst Cézannes (von welchem bei Ortega nicht gesprochen wird). An sich aber vermag Ortegas Begriff der enthumanisierten Kunst jenes Problem des „Außermenschlichen“ bei Cézanne gar nicht zu umfassen. Was Ortega eine vom „Menschlichen“ befreite Kunst nennt (s. z. B.: „Expressionismus, Kubismus usw. waren Versuche in dieser Richtung. Von der Darstellung der Dinge ist man zur Darstellung der Ideen übergegangen: Der Künstler verschließt die Augen vor der äußeren Welt und wendet den Blick auf die subjektiven Landschaften seiner Seele.“ a. a. O. S. 145), deckt sich im allgemeinen mit dem Begriff der abstrakten Kunst, also mit naturferner Darstellungsart. Daß aber damit nicht die letzte und eigentliche Form des „Außermenschlichen“ verbunden ist: die Verleugnung des schaffenden Subjekts, sondern am Resultat Cézannes gemessen das Gegenteil, wurde oben zu zeigen versucht (s. S. 117 ff. und 131 ff.). Darum wird von den Entscheidungsgründen Ortegas das Problem Cézannes gar nicht berührt.

Bemerkungen.

Subjektive und objektive Sprechkunst.

Von

F e l i x T r o j a n.

Der Gegensatz subjektiver und objektiver Sprechkunst beherrscht noch immer die Diskussion über die Grundfragen der Vortragskunst[1]). Wohl hat Andreas H e u s l e r in seiner „Deutschen Versgeschichte"[2]) gelehrt, daß zwischen dem Metriker, der die objektive Form, d. h. in der Verslehre den vom Dichter gesetzten Zeitfall, zu ergründen habe und dem Vortrage mit seinen hundert kleinen Verschiedenheiten bei jedem einzelnen Sprecher und Sänger eine Schranke zu ziehen sei. Da aber die S i e v e r s sche Schallanalyse schon vorher gezeigt hatte, daß in Dichtung und Musik weder volles Verständnis noch eine Reproduktion möglich sei ohne weitgehende Anpassung an den Körperzustand ihres Schöpfers[3]) und neben Sievers längst auch schon Franz S a r a n für die „objektiv richtige" Wiedergabe von Dichtungen eingetreten war[4]), mußte diese Forderung — einmal auf den Boden der Vortragskunst verpflanzt — mit dem Eigenwillen des Sprechkünstlers notwendig in Widerstreit geraten. Unter den Theoretikern der Vortragskunde fordert vor allem Richard W i t t s a c k[5]) eine möglichst tiefgehende, intuitive Versenkung in das objektiv gegebene Wortkunstwerk. Da der Sprecher bei der Umsetzung der geschriebenen in gelautete Ausdruckskunst stets das Instrument seines eigenen Körpers benützen müsse, bleibe wohl ein unaufgelöster Rest zurück. So wird sich für den Sprechgestalter nur eine Richtigkeitsbreite ergeben, innerhalb deren er sich bewegen kann. Gleichwohl müsse das Bemühen des Sprechers in erster Linie darauf gerichtet sein, den Kunststil einer Dichtung, ihre besondere Stileigenart zu treffen. Den Arbeiten von O. R u t z, S i e v e r s und G. A. R o e m e r schreibt Wittsack mehr einen großartigen Feststellungs-, aber keinen ebenso großen Gestaltungswert zu. — Demgegenüber bejaht Erich D r a c h[6]) bei der künstlerischen Neuschöpfung den

---

[1]) Über Vortragskunst im allgemeinen s. Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl., Stuttgart, 1923.

[2]) Berlin u. Leipzig, 1925 (= Grundriß der germanischen Philologie begr. v. H. Paul, Abt. VIII) 1. Bd. S. 42 ff.

[3]) Eduard Sievers, Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge, Heidelberg 1924 (= Germ. Bibl. II. Abt. 14. Bd.) S. 109 (45) f.

[4]) Franz Saran, Deutsche Verslehre, München 1907 (= Handbuch des deutschen Unterrichts III, 3) S. 29 ff. u. a.

[5]) Dichtung als gelautete Ausdruckskunst, Monatsschrift für höhere Schulen, Bd. 29, Heft 6/7, 1930, S. 401.

[6]) Sprecherische Gestaltungslehre. — Mit besonderer Berücksichtigung der durch Schallplatten als Lehrmittel gebotenen neuen Möglichkeiten. In: Sprecherziehung, Rede, Vortragskunst, hgg. von Lebede, Berlin 1930, 2. Kap.

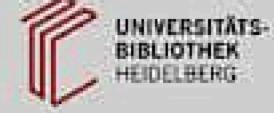
subjektiven Ausdruckswillen des Sprechers, ohne den keine lebendige Wirkung auf die Hörer erzielt werden könne. Die Ergründung der objektiven Merkmale der Schallform, wie sie durch Rhythmus, Melodie, Klangart, Sprechweise und Sprachschmuck gegeben werden, erscheint ihm als eine selbstverständliche Pflicht des Vortragenden, der nicht zum Virtuosensprecher herabsinken wolle. Auf einem ähnlichen Standpunkt wie Drach steht in seinen grundsätzlichen Ausführungen Fritz Geratewohl[7]); wo er ins Einzelne gehende Hinweise gibt, kommt er indes den Forderungen Wittsacks durchaus entgegen.

Man erkennt, daß diese Lehren keineswegs in unvereinbarem Gegensatz zueinander stehen. Wenn sich Drach gegen die Verfechter einer objektiven Vortragskunst ausspricht, die vermeinen, ein Dichtwerk dadurch vollkommen wiedergeben zu können, daß sie bestrebt sind, ohne subjektive Stellungnahme lediglich die Merkmale der Schallform zum Erklingen zu bringen, so betont demgegenüber Wittsack nachdrücklich genug die Rolle des Einfühlungsvermögens und der Intuition. Und wenn sich Wittsack mit Schärfe gegen den Virtuosensprecher wendet, der keine Rücksicht auf das Wortkunstwerk nehme, so kann er sich sowohl mit Drach wie mit Geratewohl einig fühlen. Die eigentlich unversöhnlichen Pole liegen eben gleichsam noch über den gekennzeichneten Unterschied hinaus. Die objektive Sprechkunst hat in ihrer extremsten, von Drach mit Recht bekämpften Form mit Kunstübung offenbar nichts mehr zu schaffen. Sie mag noch als Illustration für wissenschaftliche Theorien eine Rolle spielen, den Namen „Sprechkunst" wird man ihr billigerweise verweigern. Das gegenüberliegende Extrem einer rein subjektiven Sprechweise büßt nicht den Charakter der Kunst, wohl aber den einer Darstellung von Dichtungen ein. Die von den genannten Sprecherziehern vertretenen Standpunkte aber bleiben sowohl innerhalb des Bereiches der Kunst, wie sie zugleich auch Dichtung in ihrem objektiven Wesensgehalt zu vermitteln suchen.

Eine Reihe von Fragen drängt sich auf: Welcher der gekennzeichneten Standpunkte ist dem anderen vorzuziehen? Welche subjektiven Auffassungsweisen gibt es überhaupt und wie verhalten sie sich einerseits zu den individuellen sprecherischen Wiedergaben, andrerseits zu der Aufgabe einer objektiven Sprechkunst?

Die erste Frage ist offenbar nicht theoretischer, sondern praktischer Natur. Sie gilt nicht der Feststellung irgend eines Sachverhaltes, dessen Richtigkeit jedermann überprüfen kann, sondern einer Entscheidung in einem Wettstreit der Werte. Man kann ebensowohl die Persönlichkeit des Sprechers wie das Werk des Dichters als einen bevorzugten Wert empfinden. Die Tatsache, daß extrem subjektive Sprechkunst heute „aus der Mode" gekommen ist, verleitet leicht zu dem Glauben, daß objektive Sprechkunst die allein berechtigte, die allein richtige Form dieser Kunstübung ist. Mag man sich auch mit Hilfe der Schallanalyse, durch das Studium der objektiven Merkmale der Schallform noch so sehr der gegebenen Gestalt des Kunstwerkes anzunähern vermögen, die Tatsache, daß etwas derartiges möglich wäre, würde noch keineswegs die Frage entscheiden, ob wir diesen Weg auch tatsächlich gehen sollen. Denn ebenso möglich ist es ja auch, die eigene Persönlichkeit in eine synthetische Verschmelzung mit der Dichtung zu bringen und gerade dadurch eine besondere Wirkung auf die Hörer auszuüben. Man könnte nun meinen, daß es in erster Linie der Zweck der sprechkünstlerischen Tätigkeit sei, der unsere Wahl entscheidend beeinflusse. Will man in erster Linie — so könnte man argumentieren — das Werk zur Erscheinung bringen, wie das insbesondere im Zusammenhange mit literarwissenschaftlichen Studien erwünscht sein kann, dann wird man die objektive Richtung geeignet befinden. Handelt es sich aber darum, eine starke Persönlichkeits-

[7]) Das deutsche Vortragsbuch, München, 1929, S. 14.





wirkung zu erzielen, die Hörer zu begeistern — wie das z. B. auch im Schulunterrichte sehr wohl am Platze sein kann — so würde der Sprecher eine solche Wirkung nicht allein durch eine Versenkung in den objektiven Stilcharakter der Dichtung, sondern nur durch eine gleichzeitige Entfaltung der eigenen Persönlichkeit erzielen können. In Wirklichkeit scheint freilich die Setzung der gekennzeichneten Werte in nur geringem Grade von dem objektiven Zwecke der sprecherischen Leistung abzuhängen. Entscheidend scheint vielmehr die personale Veranlagung zu sein.

Damit werden wir zu den nächsten der aufgeworfenen Fragen geführt: Welche subjektiven Auffassungsweisen gibt es überhaupt und wie verhalten sie sich zur individuellen sprecherischen Wiedergabe?

Um auf diese Fragen eine befriedigende Antwort zu erhalten, wurden mehrere Reihen von Versuchen angestellt, von denen eine hier teilweise dargestellt werden soll. Es wurden zunächst drei Gedichte von verschiedenen Autoren ausgewählt: Klopstocks Ode „An Fanny“ (I), Conrad Ferdinand Meyers „Erntegewitter“ (II) und Theodor Storms „Abseits“ (III). Jedes dieser Gedichte wurde je fünfzehn Versuchspersonen mit der Instruktion übergeben, das Gedicht zu lesen und sich zu dessen sprecherischer Wiedergabe vorzubereiten. Es handle sich nicht darum, das Kunstwerk als solches auf sich wirken zu lassen und diese Wirkung zu beschreiben, vielmehr müßte an die Dichtung mit der ausdrücklichen Absicht herangetreten werden, die nötige Vorarbeit zu ihrer Wiedergabe zu leisten. Das bei dieser Vorarbeit Erlebte sollte nun in möglichster Genauigkeit zu Papier gebracht werden, gleichgültig ob es in einer neugewonnenen Erkenntnis der Gestaltzüge der Dichtung oder in einer Gefühlsreaktion auf dieselbe oder endlich in einem Einfall über die Art des Vortrages bestehe. Dabei sollte der Gang der Vorbereitung in keine der Vp. unnatürliche Richtung gezwungen werden. Jede neuerliche Versenkung in die Dichtung war mit „xxx“ zu bezeichnen. Auch diejenigen Reaktionen, die den Vpp. als noch nicht endgültig erschienen, selbst solche, die sie als ausgesprochen falsch empfänden, sollten aufgeschrieben werden.

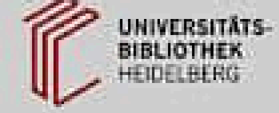
Die Vpp. dieser Reihe waren durchwegs Hörer (17) und Hörerinnen (28) der Wiener Universität und mit einer einzigen Ausnahme Philologen. Die Altersgrenzen waren 19 und 27 Jahre. Mit den ausgewählten Gedichten hatte sich nur eine Versuchsperson vorher schon sprecherisch beschäftigt; vierzehn gaben an, das ihnen vorgelegte Gedicht zu kennen. Alle Hörer hatten schon sprechtechnischen Unterricht genossen, 34 durch ein, 8 durch zwei, 1 durch drei Semester hindurch, während eine m. Vp. schon mehrjährigen Privatunterricht erhalten hatte. 13 hatten schon öffentlich oder im Privatkreise vorgetragen.

Die in dieser Versuchsreihe untersuchten Personen standen somit insgesamt unter dem Einfluß wissenschaftlicher Denkweise; insbesondere war die Einwirkung literaturwissenschaftlicher und ästhetischer Lehren keineswegs ausgeschlossen, wenngleich diesem Umstand, wie die Erfahrung lehrte, kein allzu großes Gewicht beizumessen ist.

Im Folgenden sei der Originaltext der ausgewählten Gedichte wiedergegeben.

I. An Fanny.

Wenn einst ich tot bin, wenn mein Gebein zu Staub
Ist eingesunken, wenn du, mein Auge, nun
Lang über meines Lebens Schicksal,
Brechend im Tode, nun ausgeweint hast





Und stillanbetend da, wo die Zukunft ist,
Nicht mehr hinaufblickst, wenn mein ersungner Ruhm,
Die Frucht von meiner Jünglingsträne
Und von der Liebe zu dir, Messias,

Nun auch verweht ist oder von wenigen
In jene Welt hinüber gerettet ward;
Wenn du alsdann auch, meine Fanny,
Lange schon tot bist und deines Auges

Stillheitres Lächeln und sein beseelter Blick
Auch ist verloschen, wenn du, vom Volke nicht
Bemerket, deines ganzen Lebens
Edlere Taten nunmehr getan hast,

Des Nachruhms werter als ein unsterblich Lied,
Ach, wenn du dann auch einen Beglückteren
Als mich geliebt hast — laß den Stolz mir,
Einen Beglückteren, doch nicht Edlern —

Dann wird ein Tag sein, den werd' ich auferstehn!
Dann wird ein Tag sein, den wirst du auferstehen!
Dann trennt kein Schicksal mehr die Seelen,
Die du einander, Natur, bestimmtest.

Dann wägt, die Wagschal' in der gehobnen Hand,
Gott Glück und Tugend gegeneinander gleich;
Was in der Dinge Lauf jetzt mißklingt,
Tönet in ewigen Harmonien!

Wenn dann du dastehst jugendlich auferweckt,
Dann eil' ich zu dir, säume nicht, bis mich erst
Ein Seraph bei der Rechten fasse
Und mich, Unsterbliche, zu dir führe!

Dann soll dein Bruder, innig von mir umarmt,
Zu dir auch eilen! dann will ich tränenvoll,
Voll froher Tränen jenes Lebens,
Neben dir stehn, dich mit Namen nennen

Und dich umarmen! Dann, o Unsterblichkeit,
Gehörst du ganz uns! Kommt, die das Lied nicht singt,
Kommt, unaussprechlich süße Freuden!
So unaussprechlich, als jetzt mein Schmerz ist!

Rinn' unterdes, o Leben! Sie kommt gewiß,
Die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft!
Ihr andern, seid der schwermutsvollen
Liebe geweiht und umwölkt und dunkel! Klopstock.

II. Erntegewitter.

Ein jäher Blitz. Der Erntewagen schwankt.
Aus seinen Garben fahren Dirnen auf
und springen schreiend in die Nacht hinab.
Ein Blitz. Auf einer goldnen Garbe thront
noch unvertrieben eine frevle Maid,
der das gelöste Haar den Nacken peitscht.

Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm,
als brächte sie's der Glut, die sie umflammt,
und leert's auf einen Zug. Ins Dunkel wirft
sie's weit und gleitet ihrem Becher nach.
Ein Blitz. Zwei schwarze Rosse bäumen sich.
Die Peitsche knallt. Sie ziehen an. Vorbei.

C. F. Meyer.

III. Abseits.

Es ist so still; die Heide liegt
im warmen Mittagssonnenstrahle,
ein rosenroter Schimmer fliegt
um ihre alten Gräbermale;
die Kräuter blühn; der Heideduft
steigt in die blaue Sommerluft.

Laufkäfer hasten durchs Gesträuch
in ihren goldnen Panzerröckchen,
die Bienen hängen Zweig um Zweig
sich an der Edelheide Glöckchen,
die Vögel schwirren aus dem Kraut —
die Luft ist voller Lerchenlaut.

Ein halb verfallen niedrig Haus
steht einsam hier und sonnbeschienen;
der Kätner lehnt zur Tür hinaus,
behaglich blinzelnd nach den Bienen;
sein Junge auf dem Stein davor
schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.

Kaum zittert durch die Mittagsruh
ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten;
Dem Alten fällt die Wimper zu,
Er träumt von seinen Honigernten.
— Kein Klang der aufgeregten Zeit
drang noch in diese Einsamkeit.

Storm.

Die gewählte Versuchsanordnung kann zu keinem Ergebnis über die Auffassung verschiedener Dichtungen durch eine und dieselbe Person führen. Ebensowenig läßt sich irgend ein Schluß aus den Protokollen einer Versuchsperson auf deren sprachliche Wiedergabe der Dichtung ziehen.

Die in den Protokollen niedergelegten Auffassungsweisen lassen sich in drei, zum Teil wieder feiner gegliederte Gruppen aufteilen. Wir unterscheiden demnach eine subjektive, eine objektive und eine synthetische Gruppe. Wiewohl die feinere Verzweigung dieser Gruppen erst im Folgenden beschrieben werden soll, sei der besseren Übersicht wegen schon an dieser Stelle eine Tabelle eingefügt, die die zahlenmäßige Aufteilung der Vpp. erkennen läßt.

	männl. Vpp.				weibl. Vpp.*)				zusammen
	I	II	III	I—III	I	II	III	I—III	
1. Subjektive Gruppe (reales Gefühlserlebnis)			1	1	2		4	6	7
2. Objektive Gruppe									
a) Gefühlsvorstellung	1			1	3	1		4	5
b) Sinnesvorstellung									
1. Motorisch		2	1	3			1	1	4
2. Visuell		1		1		2		2	3
3. Akustisch		1		1					1
c) Gedankl. Vorstellung									
1. Isolierend					2			2	2
2. Synthetisierend					2			2	2
3. Kritisch					1			1	1
Vom Gedanklich-Visuellen zum akustischen Ausdruck						1		1	1
Wechsel von der 1. zur 2. Gruppe		1		1					1
3. Synthetische Gruppe									
a) Von den objektiven Einzelzügen der Dichtung z. Gef. Erl. . .		3	1	4	2	1	2	5	9
b) Vom Gef. Erl. zu den objektiven Einzelzügen der Dichtung . .	1		1	2	1	2	1	4	6
Wortbeseelung (zu 3a)	1			1					1
Zwischen den Gruppen 3a und 3b .		1		1					1
Kritische Einstellung			1	1					1
				17				28	45

Diese lediglich aus dem Material herausgearbeitete Gliederung ergibt deutliche Berührungspunkte mit der neuen typologischen Psychologie, insbesondere mit den an E. Kretschmer anschließenden Untersuchungen aus der Schule O. Krohs[8]) und den Arbeiten von Erich Jaensch und seinen Mitarbeitern[9]), aber auch mit den älteren Apperzeptionstheorien, der Psychologie der Aussage und des Verstehens und der sich neuerdings verselbständigenden Psychologie der Wirklichkeitserfassung[10]).

Die Vertreter der subjektiven Gruppe sind mit einer Ausnahme weiblichen Geschlechtes. Das objektive Kunstwerk kommt hier in seiner Gestalt und in deren Einzelzügen so gut wie gar nicht zu Bewußtsein, sondern wirkt nur wie ein Reiz,

*) Man beachte das Überwiegen der weiblichen Vpp. in den Gruppen 1, 2a und 2c.

[8]) Experimentelle Beiträge zur Typenkunde, hgg. v. O. Kroh, Bd. 1, Lpz. 1928 (= Erg.-Bd. 14 der Zeitschr. f. Psychol.) und Gerh. Pfahler, System der Typenlehre, Grundlegung einer pädagogischen Typenlehre, Lpz. 1929 (= Erg.-Bd. 15 derselben Zeitschr.).

[9]) Erich Jaensch (und Mitarbeiter), Grundformen menschlichen Seins, Berlin 1929 (Monographien zur Grundlegung der philosophischen Anthropologie u. Wirklichkeitsphilosophie II).

[10]) G. A. Farner, Das Erfassen der Wirklichkeit. Eine experimentell-psychologische Unters. auf Grund von Bildbetrachtungen. Veröffentlichung des psychologischen Inst. der Univ. Zürich Nr. 7, Zürich und Lpz. 1927. Über das Verhältnis dieser Untersuchung zur Psychol. der Aussage ebenda S. 17.

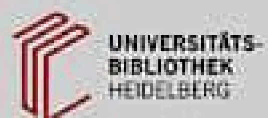
der in erster Linie Gefühlswirkungen auslöst, zugleich aber auch zu mehr oder minder freien Assoziationen Anlaß gibt, die dann erst recht vom Kunstwerk und seiner gegebenen Gestalt wegführen[11]). Im Folgenden heben wir die Wendungen, die uns für diese Gruppe besonders charakteristisch erscheinen, durch Sperrdruck hervor.

I weist zwei hierhergehörige Protokolle auf. Vp. 34 schreibt: „Am Beginne des Gedichtes herrscht ruhige, abgeklärte Stimmung, es ist ein in die Zukunftblicken und das ganze Leben fühlt man gleichsam hinter sich liegen. Ich fühle die Wehmut über das Schicksal des Lebens, doch diese Wehmut ist nicht mehr so stark, da ich aufblicke zu dem, was ewig ist. Alles ist aus dem Erleben entfernt, doch die Liebe überwindet den Tod, sie lebt auch in der Ewigkeit fort, sie ist die größte Wonne der Ewigkeit. Der Dichter ist voll Hoffnung auf das kommende Glück, er ist seiner Auferstehung gewiß (leichte Wendung zum objektiven Gefühlsgehalt!). Auf mich wirken besonders die Verse (zitiert 21 ff.): ...Zum Schlusse gefällt mir besonders das große Mitleid mit den Armen, die an diesen unaussprechlichen Freuden nicht teilnehmen.

Daß solche Auffassungsweise nicht vereinzelt ist, zeigt ein Satz aus dem Protokoll der Vp. 1. „Da ich die Entstehungsgeschichte kenne, empfinde ich die ersten Verse ergreifend ob der so tiefen verschmähten Liebe des damals noch sehr jugendlichen Dichters.“ Immerhin zeigt dieses Protokoll schon eine Wendung zur objektiven Form des Gedichtes, wobei freilich nur der objektive Gefühlsinhalt erfaßt wird: „Die Form des Gedichtes und den Fluß der Sprache empfinde ich anfangs wie das sanfte Dahinfließen eines Flusses (sic!). In der 8. Strophe schwillt der Jubel an, geht weiter und kulminiert in der Mitte der 9. und fällt dort von den höchsten himmlischen Sphären hinab und dann klingt das Ganze in der zehnten Strophe traurig aus, resigniert und findet denselben Ton wie in der 1. Strophe.“

Bei II findet sich kein rein subjektives Protokoll; nicht weniger als fünf Fälle dagegen bei III. Es ist sicherlich der Eigenart des Gedichtes III zuzuschreiben, wenn bei 4 unter den 5 Fällen die Stimmung, die durch die Lektüre des Gedichtes hervorgerufen wird, zu einer zentralen Erregung verschiedener Sinnesbereiche führt. Vp. 8 schreibt: „Schon mit dem ersten Satz ist die Stimmung hergestellt. Ich fühle die herrschende Stille, die in der Mittagshitze zitternde Luft, den intensiven Duft der Heidekräuter, den durch kein Geräusch zerstörten Frieden. Ich habe das Gefühl eines friedlichen Wanderers, der ohne ein bestimmtes Ziel über die blühende Heide schreitet und mit allen Sinnen die Schönheit der Natur in sich aufnimmt.“ Ähnlich schreibt Vp. 6: „Wenn ich dieses Gedicht lese, fühle ich mich wie bei der Schilderung eines Märchenlandes: Der Duft, die Ruhe über dem Ganzen, der „rosenrote Schimmer“ wie von roten Karfunkeln, das Gold der Käfer. xxx. Wie eine aurea aetas, deren Illusion der ruhige Ton des Gedichtes noch steigert.“ Geht schon die Einführung des friedlichen Wanderers über den Rahmen des im Gedicht Gesagten hinaus, so zieht bei dem einzigen männlichen Ver-

[11]) Daß Vernachlässigung der Beobachtung, Vorwalten der Einbildung, persönlicher Erinnerungen und des Gefühlslebens typologisch zusammen gehören, hat schon A. Binet bei der Prägung seines „type imaginativ und poétique“ erkannt. („La description d'un objet“, L'année psychologique, III. Jahrg. 1897). Über die Bedeutung der assoziativen Veranlagung für die Typenforschung s. Pfahler, a. a. O. S. 199 ff. und G. Bayer, Assoziation und Perseveration und ihre typologische Bedeutung (in Exp. Beiträge, a. a. O. S. 145 ff); über subjektive Auffassung O. Vollmer, Die sogenannten Aufmerksamkeitstypen und die Persönlichkeit, ebenda S. 268. Auch auf den Begriff des „ästhetischen Verhaltens“ bei Farner a. a. O. wäre hier zu verweisen.





treter der subjektiven Gruppe ein assoziatorisch verbundener Vorstellungskomplex vollends das Schwergewicht an sich und wird sodann — offenbar durch eine fausse reconaissance — mit den Vorstellungen des Gedichtes geradezu identifiziert: „Gleich nach den ersten Versen fallen mir die einsamen Heidegegenden meiner südmährischen Heimat ein. Wie das Wiedererkennen eines alten Bekannten, von Dingen und Gefühlen, die ich in gleicher oder ähnlicher Weise schon selbst empfunden habe, obwohl ich mich nicht entsinnen kann, das Gedicht selbst jemals gelesen zu haben. xxx. Es wirkt im Ganzen, aus eben diesen Gründen, glaube ich, ungeheuer besänftigend, beruhigend, fast beglückend auf mich ein! xxx. Für die Wiedergabe glaube ich, ist bei diesem ja ganz lyrischen Gedicht nichts anderes nötig als den tiefen Frieden, den es ausspricht, ganz auf sich wirken zu lassen und so vollkommen beruhigt und befriedet es gewissermaßen aus dieser doch sicherlich jedem bekannten Stimmung nachzudichten."

Die objektive Gruppe zerfällt in drei Unterabteilungen: der subjektiven Gruppe am nächsten stehen diejenigen Vpp., die bestrebt sind, sich ein Verständnis des objektiven Gefühlsinhalts zu erschließen; eine zweite Klasse versucht es, sich die Dichtung im Sinne eines bestimmten Vorstellungstypus — sei es des auditiven, des visuellen oder des motorischen — zu eigen zu machen; eine dritte endlich erfaßt die logisch gedanklichen Beziehungen der Dichtung, wobei sie sich teils mit einer isolierenden Auffassung einzelner Gedanken begnügt, teils den gedanklichen Inhalt in seinem ganzheitlichen Zusammenhange — also synthetisierend — darzustellen strebt.

In den Protokollen der Vpp., die ein Verständnis des objektiven Gefühlsinhaltes zu gewinnen suchen, fehlen in sprachlicher Hinsicht alle Beziehungen zu einem subjektiv auffassenden Ich. Vergeblich wird man hier Wendungen suchen wie „ich empfinde", „ich fühle", „es wirkt auf mich ein". Aber die Absonderung dieser Klasse von der vorhergehenden subjektiven Gruppe ist nicht allein sprachlich begründet. Es liegt vielmehr eine andere Gegebenheitsweise vor, die sich als recognitives Verstehen von dem realen Miterleben der subjektiven Gruppe scharf abhebt[12]). Wenn wir diese Klasse zu der objektiven Gruppe stellen, so soll dadurch nur der Ton auf den schon gegenständlichen Charakter dieser Auffassungsweise gelegt werden, ohne daß damit aber in Hinblick auf das Problem der Einfühlung und des Verstehens Partei ergriffen wird für die sogenannte Vorstellungsansicht im Sinne St. Witaseks[13]).

Dem subjektiven Charakter der Klopstockschen Ode gemäß gilt es hier vor allem, die Gefühle des Dichters selbst zu bestimmen. Vp. 24 schreibt: „Aufsteigende Erregung bei dem Gedanken daran, daß man nicht mehr ist, daß nicht nur der Ruhm, auch der Gedanke an Gott verloren gegangen ist. (sic!) ... Er (der Dichter) verträgt wohl den Gedanken, daß es einen Glücklicheren geben würde, aber er will als der Edlere gelten ... momentan ist er unglücklich, am Tage der Auferstehung wird er sich in dem Maße freuen, als er jetzt leidet..." Oder Vp. 39: „Das Gedicht beginnt in ruhiger, gelassener Stimmung trotz des wehmütigen Inhalts, um sich dann zu immer höherer Begeisterung zu steigern. xxx. Das Gemüt des Dichters ist erhaben über die Situation des Todes, die er schil-

[12]) Diese Terminologie bei H. Reichner, Experimentelle und kritische Beiträge zur Psychologie des Verstehens, Lpz. 1927. Der gemeinte Gegensatz zieht sich indes in mannigfaltigen Abwandlungen durch die gesamte Literatur zu diesem Gegenstande.

[13]) Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung, Ztschr. f. Psych. 25, S. 7 ff.

dert." In diesem Protokoll verrät sich schon ein Interesse am Aufbau der Dichtung, der in seinen gröbsten Zügen richtig erfaßt wird.

Dem objektiveren Charakter von II entspricht es, wenn sich die Einfühlung von der Gesamtstimmung der Dichtung zu der der dargestellten Person erhebt. Vp. 12 glaubt beides in folgender Weise erfassen zu können: „Das Gedicht fängt mit starker Bewegung an, hochdramatisch, wir werden mitgerissen. Eine Katastrophe fühlt man voraus". xxx. (Diese subjektiven Wendungen zeigen an, daß die Vp. an der Grenze der subjektiven und objektiven Gruppen steht. Rein objektiv aber ist die weitere Charakteristik:) „Das Folgende hat etwas mystisch Geheimnisvolles wie das ganze Gedicht überhaupt, etwas Düsteres, Gewittergleiches liegt in der ganzen Stimmung. Die menschliche Natur ist aufgepeitscht, es gewittert in ihr. Dämonisch. Das Mädchen kann als die Verkörperung der Lebenskraft, des Mutes aufgefaßt werden, es ist Symbol. Sie schöpft aus dem Leben, was sie kann. Das mutvolle Unterliegen der Kraft. Sie wirft den Becher in die Dunkelheit. Schluß: Düsterkeit. Todesstille, alles versinkt in Nacht und Tod."

Ein Beispiel zu III fehlt. Alle Vpp. dieser Untergruppe waren mit einer hier nicht zitierten Ausnahme weiblichen Geschlechts.

Die zweite Unterabteilung der objektiven Gruppe läßt die Vorstellungstypen in scharfem Gegensatz hervortreten. Von den 8 hierhergehörigen Protokollen zeigen 4 motorischen, 3 visuellen und 1 auditiven Charakter. Die motorischen Auffassungen stammen mit einer Ausnahme von Vpp. männlichen Geschlechtes, die beiden anderen Klassen sind durch je eine männliche Vp. vertreten[14]).

Die Gruppe fehlt bei I. Dagegen liefert II überraschend klare Beispiele. Vp. 4 (m) charakterisiert das Meyer'sche Gedicht folgendermaßen im Sinne des motorischen Typus: „Das ganze Gedicht ist von B e w e g u n g erfüllt. Es spielt hier vor allem das optische und motorische Element eine Rolle, weniger das akustische." (Das Protokoll läßt vor allem das motorische Element hervortreten!) „In diesem Gedicht wird die Heimkehr eines Erntewagens vom Felde spät abends beschrieben. Die Handlung gleitet nicht r u h i g dahin, sondern schreitet s t o ß w e i s e fort. Das Gedicht wird wie mit einem j ä h e n S c h l a g eingeleitet. Ins Akustische übertragen scheint es mir, wie wenn ein Trompetenstoß ein musikalisches Kunstwerk eröffnet. xxx. Dieses erste Ereignis löst B e w e g u n g im Erntewagen aus; die Insassen des Wagen reagieren schreiend auf das Naturereignis. xxx. Neuerlich folgt ein plötzliches Aufblitzen. xxx. Der folgende Satz scheint in seinem ersten Teil die R u h e zu charakterisieren, geht jedoch bald in B e w e g u n g über. xxx. Die Natur ist in Aufruhr. xxx. Rasch leert das Mädchen das Glas und wirft es fort. Ein neuer (Blitz), verwirrt von dem Lichtreiz, bäumen sich die Pferde; ein Knall und sie gehen in B e w e g u n g über (sic!). Jäh schließt das Gedicht."

Ausgesprochen visuell eingestellt ist das Protokoll eines Kunsthistorikers, der m. Vp. 21. „Die Kürze des Gedichtes ist etwa einer Reihe impressionistischer S k i z z e n vergleichbar, die kurzen Sätze, den schnell hingeworfenen P i n s e l s t r i c h e n nachgebildet. xxx. ...die zwei Sätze von Vers 4 bis 10 scheinen einen A u g e n b l i c k s e i n d r u c k wiederzugeben und mußten nur deshalb so lange geraten, weil der Eindruck so vielgestaltig war xxx.... Das ganze Gedicht besteht eigentlich aus 3 B i l d e r n, die dem 3maligen Blitzen ihr Entstehen verdanken... Es wäre nach Vers 3 wieder anzunehmen, daß es „Nacht" war und nur die Blitze

[14]) Vgl. hiezu neben den älteren Arbeiten von Meumann, Lay, Baerwald u. a. die Ausführungen von N. Ach über motorische und sensorielle Einstellung in: Beiträge zur Lehre von der Perseveration v. N. Ach, E. Kühle und E. Passarge, Lpz. 1926 (Erg.-Bd. 12 der Ztschr. f. Psych. S. 254 ff.).

die Aufnahme der Bilder ermöglichten. Ein Beweis dafür wäre die Wendung im 9. Vers „ins Dunkel wirft". Wohin der Becher fällt, ist nicht bemerkt worden, weil während des Fallens der Blitz aufhörte zu leuchten." Vp. denkt sich den Vortrag in schnellem hastigem Tempo, „etwa wie der Maler alles hinwirft, um den Eindruck schnell ohne viel Verlust, fürs erste aufs Papier zu bringen ... Lautmalend oder sehr viel anders als natürlich sprechend würde mir widerstreben, so wie es mir an andern widerstrebt und mich fast bis zum Ekel reizt." — Wesentlich visuell reagieren auch die w. Vpp. 20 u. 25.

Im Sinne eines Musikstückes endlich legt sich das Gedicht die m. Vp. 22 zurecht. „Nach ‚Ein jäher Blitz' eine Pause. Der Punkt nach ‚Schwankt' darf nicht zu einer Stimmsenkung Anlaß geben, sondern zu bloßem Innehalten. Bei ‚fahren Dirnen' ein leichtes stringendo, ‚Nacht hinab': Ritardando und Stimme senken. Nach ‚Ein Blitz': innehalten. Bei ‚Auf einer' ein Anschwellen bis zu ‚frevle Maid'. Nach ‚peitscht' ganz kl. Pause. Und sogleich mit crescendo und stringendo weiter. ‚Und leert's ... Zug': gemessen, breit. xxx. ... Zwischen den kurzen Sätzen der letzten 2 Zeilen nur Pausen ohne Stimmsenkung. ‚Vorbei' leiser, und singend verklingend."

Eine Beeinflussung dieser Vp. durch die formalästhetische Literaturwissenschaft, besonders durch die Methode der „wechselseitigen Erhellung der Künste" (Oskar Walzel) hat hier nach Aussage der Vp. nicht stattgefunden; ebensowenig ist wohl eine derartige Einwirkung bei dem visuell eingestellten Protokoll des Kunsthistorikers anzunehmen.

Bei III finden sich zwei motorische Auffassungen, bei denen die Begriffe „Ruhe und Bewegung", „Tempoverschiedenheit" und „Steigerung" die Hauptrolle spielen.

Die dritte Unterabteilung der objektiven Gruppe ist endlich dadurch gekennzeichnet, daß hier ausschließlich das Gedankliche erfaßt wird. Dies kann zunächst dadurch geschehen, daß einzelne Gedanken isolierend, d. h. ohne Rücksicht auf ihren Zusammenhang herausgegriffen werden[15]). Bei I verfahren zwei weibliche Vpp. auf diese Weise. Vp. 11 analysiert: „2 gleiche Gedanken; die Gedanken sind über seinen und seiner Geliebten Tod (sic!). Die ersten 2½ Strophen sind ausschließlich an seine eigene Person gerichtet. In der 4. Strophe erinnert er sich an die Vorzüge und Lieblichkeit seiner Geliebten. 5. Hervorhebung des eigenen Ich. 6. Ein neuer Gedanke, hier ist der Höhepunkt des ganzen Gedichts. Der Glaube an ein Fortleben nach dem Tode wird vom Dichter bestätigt. (sic!) 7. Der Gedanke der (göttlichen) ausgleichenden Gerechtigkeit. 10. und 11., erste Hälfte. Sehnsucht nach dem Leben im Jenseits. Das Leben auf der Erde und das des Jenseits werden einander gegenübergestellt." (Hier liegt ein Ansatz zur Erkenntnis gedanklicher Zusammenhänge vor!) Ähnlich lautet das Protokoll der Versuchsperson 28. Hier findet sich eine dürftige Anweisung für den Vortrag, während solche bei Vp. 11 völlig fehlen.

In synthetisierender Weise sucht Vp. 10 dem gedanklichen Gehalt der Dichtung näher zu kommen. „Der Todesgedanke wird in der Einleitung mehrfach wiederholt. Zuerst auf seinen eigenen, dann auf Fannys Tod bezogen. xxx. Die Einführung des Gedankens erfolgt jedesmal durch die gleichen Worte. xxx. Er stellt seinen öffentlichen Ruhm dem stilleren, aber edleren Wert der Geliebten gegenüber. xxx. Die ersten 5 Strophen waren die Einleitung zu dem eigentlichen Thema, das mit der 6. beginnt. Jenseitsgedanken. Auferstehung der Seelen. D. Ausklingen ist Sehnsucht nach dem Leben im Jenseits. Letzte Str. Gegenüberstellung d. schweren Diesseits gegen das lichtvolle Leben nach dem Tod."

---

[15]) Vgl. G. E. Müller, Komplextheorie und Gestalttheorie, Göttingen 1923, S. 16.

Eine besondere Spielart in dieser Gruppe ist die kritische Einstellung, die Sprache und Gedankengang einer Prüfung unterzieht und festzustellen sucht, ob sich das Gedicht für den mündlichen Vortrag überhaupt eigne[16]). „Im ganzen ist zu sagen", so schließt die w. Vp. 35 ihr Protokoll, „daß das Gedicht zum Vortrag nicht gut geeignet ist, wegen der Kompliziertheit der Satzgefüge und wegen des Fehlens sozusagen geistiger Atempausen, man vermißt ein Nachlassen der Spannung, das ganze Gedicht ist unverändert auf einer Spannungshöhe, die nur von einer Überspannung abgelöst wird."

Bei II und III kommen einige Vpp. der Klasse der gedanklichen Auffassung nahe, ohne sie doch in solcher Reinheit zu vertreten, wie die zu I gehörigen Vpp., was offenbar auch in dem Charakter jener beiden Gedichte begründet ist.

Die synthetische Gruppe endlich ist dadurch gekennzeichnet, daß sich darin die Haltung der subjektiven und der objektiven Gruppe verbindet. Doch soll der Ausdruck „synthetisch" auch dort seine Gültigkeit haben, wo sich, wie in der Mehrzahl der Fälle, Gefühlsvorstellungen statt realen Gefühlserlebnissen vorfinden. Zu dieser Gruppe gehört die größte Zahl derjenigen Vpp., die sich schon — sei es öffentlich oder privat — als Vortragende betätigt haben (9 von 13). Damit stimmt überein, daß sich hier die nicht sehr zahlreichen überdurchschnittlichen Begabungen für Vortragskunst zusammenfinden[17]).

Noch zur objektiven Gruppe gehört das Protokoll der w. Vp. 29. Denn hier werden an die Wiedergabe der Gedanken und Bilder von II lediglich Anweisungen für den Vortrag angeknüpft, die sich auf die jeweilige Stimmstärke und Stimmhöhe beziehen. Aber auch das Protokoll der m. Vp. 36 gehört streng genommen noch nicht zur synthetischen Gruppe; hier liegt vielmehr ein Wechsel der Auffassung vor: II wird zuerst im Sinne der subjektiven Gruppe aufgefaßt und als ein „schreckliches schicksalhaftes Ereignis" verstanden, während sich die Vp. später der Ansicht zuneigt, daß das Gedicht „ein gutgemaltes Stimmungsbild ohne dramatischen Inhalt und moralisierende Tendenz" sei. Die Vp. bemerkt, daß auch sonst bei ihr häufig auf einen aus dem Irrationalen aufsteigenden Vorstellungskomplex eine rationale Reaktion erfolge; denn Rationales und Irrationales stünden einander bei ihr wie Feuer und Wasser entgegen. Eine ähnliche Eröffnung machte übrigens auch die vorhin erwähnte kritisch eingestellte Vp. 35.

Die synthetische Gruppe läßt sich in zwei Unterabteilungen gliedern: die eine ist dadurch charakterisiert, daß die Vorbereitung von den objektiven Zügen der Dichtung ausgeht und von da zum Gefühlserlebnis bzw. zur Gefühlsvorstellung und ihrem adäquaten Ausdruck zu gelangen sucht. Die andere erfaßt den Gefühlston des Gedichtes im Ganzen und dringt erst von hier aus zu den Einzelheiten des objektiv gegebenen Kunstwerkes vor. Eine Abart der ersteren Klasse bildet die Technik der Wortbeseelung, die jedem einzelnen Worte einen besonderen Gefühlston geben möchte[17]).

Bei I finden sich 5 Fälle, die hierherzuzählen sind. Von der intellektuellen Analyse gehen — vielleicht nur mit Rücksicht auf die gedankliche Schwierigkeit des Gedichtes — 2 w. Vpp. aus und suchen von dieser festen Grundlage aus den Gefühlston zu bestimmen, in dem die einzelnen Teile der Dichtung zu sprechen wären. (Vp. 37 und 38.) Freilich bekennt die eine von beiden: „So würde ich das Gedicht lesen,

[16]) Über die Bedeutung der kritischen Haltung für die Typologie s. Pfahler a. a. O. S. 266.

[17]) Diese Technik empfiehlt in normativem Sinne Ferdinand Steil, Deutsche Redekunst, Wien und Leipzig 1928.

bin aber überzeugt, daß ich diese von mir gewünschte Wirkung zu erzielen nicht imstande bin." Die phonographische Aufnahme hat diese Überzeugung bestätigt.

Die Technik der Wortbeseelung in dem vorhin angedeuteten Sinne wendet Vp. 44 — ein Schüler des Jenenser Lektors Buch — an. Er illustriert etwa den V. 11 folgendermaßen: ...du (betont, warm) alsdann (gesteigert) auch (entsetzt), meine Fanny (glutvoll, ganz unfaßbar, liebevoll).

Den Gefühlston im allgemeinen sucht zuerst zu erfassen die m. Vp. 45. „Melancholie, tiefster Schmerz, aber von edler Größe. Eben der Schmerz eines Menschen, der ihn besingen, so besingen kann. xxx. Die Nöte und Hemmungen auf dieser Erde sind für ihn so groß, daß er nur mehr hoffen kann auf ein Jenseits, — das besser, nein, gut, nur gut sein muß. (Die Unterstreichungen schon im Protokoll). Die Sehnsucht danach schafft den undurchbrechbaren Glauben daran" usw. Nach dieser Feststellung des objektiven Gefühlscharakters der Dichtung schreitet die Vp. zur Charakteristik ihrer einzelnen Teile und ihres Zusammenhanges vor, sucht also dem objektiven Wesen derselben auch im Sinne der Gruppe, die den gedanklichen Zusammenhang zu erfassen strebt, gerecht zu werden. Die Musikalität der Dichtung zugleich mit ihrem objektiven Gefühlscharakter erschließt sich der w. Vp. 27 zuerst. Dann erst wendet sich die Aufmerksamkeit der Gliederung des Gedichtes zu; aus dem „Aufbau" geht zuletzt die „Anleitung für den Vortrag" hervor.

Auch bei II scheinen beide Untergruppen ihre Vertreter gefunden zu haben. Die begabte w. Vp. 40 geht von dem allgemeinen Gefühlstone aus: „Das Gedicht ist voll schwerer satter Erntestimmung, geladen mit Gewitterspannung". Dann sucht sie diesen Gefühlston näher zu bestimmen: „Das Mädchen im Toben der Elemente in voller Lebenskraft, voll Trotz der Lebensfreude, bringt einen stark erotischen Zug in das Gedicht. Die sinnliche Bewegung, mit der sie das Glas hochhebt, um es zu leeren, das verächtliche Wegwerfen, nachdem sie es geleert, ist wie ein Symbol: Sie reißt den Genuß an sich und wirft ihn weg, wenn er ihr nichts mehr bietet. Sie gleitet mit satter Trägheit ins Dunkel. xxx." Dann erst wendet sich die Vp. der Form des Gedichtes zu, ohne dabei den Zusammenhang mit dem Grundgefühle zu verlieren. Die objektive Berechtigung der hier versuchten Interpretation soll nicht geprüft werden. — Ähnlich geht die w. Vp. 26 vor, nur daß sie aus dem Grundgefühle — „etwas Unruhigem, das die bevorstehende Gefahr ausdrücken soll" — vor allem die sprachliche Formung, die Knappheit und Kürze der Sätze verstehen will.

Von der Betrachtung einzelner Züge der Dichtung nimmt umgekehrt die m. Vp. 41 ihren Ausgang, doch bringt dieser Hörer sogleich auch die nötigen Anweisungen für den Vortrag heran und beweist dabei ein starkes Mitempfinden. So vereinigt er objektive Kunstbetrachtung mit der Haltung der echten subjektiven Gruppe. Er bemerkt zu Vers 7 bis 9/1: „Was man dabei tatsächlich empfindet, läßt sich schwer in richtige Worte fassen". Vorsichtiger als bei Vp. 40 wird hier „der unbehagliche Gemütston des Beschauers, der Furcht hat vor den Folgen des prometheischen Gebahrens der Jungfrau, mit der er Sympathie fühlt", betont, gleichwohl aber davor gewarnt, das Schicksal der Jungfrau vielleicht strafend oder moralisierend geben zu wollen. „Es bleibe ja unklar, was eigentlich gesagt sein soll mit den Worten ‚und gleitet ihrem Becher nach'." Von der äußeren Gestalt der Dichtung zum objektiven Gefühlsinhalt sucht die w. Vp. 31 vorzudringen, von einer aus der sprachlichen Form gewonnenen Anweisung gelangt zur Feststellung einer subjektiven Wirkung das flüchtige Protokoll der m. Vp. 16.

In einer eigentümlich gespannten Stellung steht die m. Vp. 32 zwischen den beiden Unterabteilungen. Als Grundstimmung des Gedichtes wird „ein herrlicher,

überschwenglicher Optimismus, der sich wunderbar verbindet mit einem promethe-ischen Trotz, mit einer prometheischen Auflehnung" festgelegt. Für den Vortrag wird zunächst eine „restlos bildhafte Gestaltung gefordert, die dann — aber erst dann, aber nicht von vornherein — Symbol" werden darf. Denn vor allem muß das Wirkliche, Tatsächliche zum Ausdruck kommen." Diese Forderung wird mit einem Nachdruck erhoben, als gälte es eine überstarke Neigung zur Subjektivität einzudämmen. In ähnlicher Weise wird verlangt, daß alles, was bei der Vorbereitung Analyse sei, die unendlich bunte Gestaltung im visuellen wie im akustischen Bereiche zur Synthese werden müsse. Ein problematischer, wahrscheinlich neurotischer Charakter kündet sich hier an.

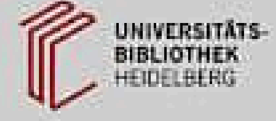
Von den 16 Vpp., die sich mit II beschäftigt haben, haben nur drei einen dämonisch-prometheischen, eine einen erotischen Zug zu erkennen vermeint. Alle diese Vpp. gehören der synthetischen Gruppe bzw. der Klasse des objektiven Gefühles zu. Die übrigen acht Vertreter der objektiven Gruppe haben keine tiefere Symbolik in dem Gedichte feststellen können. Von dem Wechsel der Auffassung bei Vp. 36 ist schon gesprochen worden.

Lassen sich endlich auch bei III die beiden Klassen der synthetischen Gruppe feststellen, so verbindet hier beide doch das Bestreben, die bildhaften und zugleich gefühlsbetonten Einzelheiten der Dichtung akustisch nachzugestalten.

Vom Gesamteindruck ausgehend suchen diese Aufgabe die m. Vp. 9 und die w. Vp. 18 zu lösen. Die erstere begnügt sich dabei keineswegs, bloße Anweisungen für die Stimmhöhe oder Stimmstärke zu geben, wie das etwa der Akustiker der objektiven Gruppe getan hat. Vielmehr wird überall auf die Gefühlsqualität Bedacht genommen. So bemerkt die Vp. zur 3. Strophe: „Der Ton des Vortrags verlangt eine etwas behäbig gefärbte Reproduktion. Für den Schluß dieser Strophe wird zudem „eine gewisse Frische des Vortrages" empfohlen, die jedoch „die Ruhe des Gedichtes nicht beeinträchtigen darf". Mit feineren Mitteln tritt die Vp. 18 an die Aufgabe heran. Als Gesamteindruck gibt sie an: „impressionistische Wiedergabe der sommerlichen Ruhe der Heide. Keine Handlung, keine Reflexion, nur Schilderung des Glückes erdverbundenen Allgefühls". Sie hält es „rezitatorisch für notwendig, feinste Klangnuancen herauszuarbeiten, um sozusagen in pointillistischer Art das Gedicht nachzubilden." Sie richtet zu diesem Zwecke ihre Aufmerksamkeit auf die wechselnden Vokalklänge, will den bildlichen Aufstieg in den abschließenden Verspaaren der 1. und 2. Strophe durch ein Ansteigen der Stimmhöhe versinnlichen und bemerkt auch den Binnenreim Vers 23/24.

Unter den Vpp., die III, vom einzelnen ausgehend, zum Vortrag vorbereiten, finden sich zwei, die die einzelnen Sätze zur Grundlage ihrer Analyse machen (die w. Vpp. 14 und 30), während die begabte m. Vp. 43 von den einzelnen Strophen ausgeht und sich dadurch der Gegengruppe nähert. In dem Falle der m. Vp. 19 verbindet sich endlich die schon bekannte kritische Haltung mit einer starken Empfindungsfähigkeit. Das Ergebnis ist ein Verzicht auf die sprecherische Wiedergabe zugunsten stillen Lesens.

Ein halbes Jahr nach der Aufnahme dieser Protokolle wurden die darin behandelten Gedichte von denselben Versuchspersonen im Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Wien (Leiter Dr. Leo Hajek) ins Mikrophon gesprochen und auf Melographplatten festgehalten. Gleichzeitig wurde durch Interviews die Kenntnis der persönlichen Veranlagung der Vpp. zu erweitern und zu vertiefen gesucht. Der Vergleich der Platten mit den Protokollen soll hier nicht mehr durchgeführt werden. Doch sei die Mitteilung vorweggenommen, daß





sich dabei trotz mancher störenden Einflüsse eine im ganzen durchlaufende Zuordnung beiderseitiger Merkmale ergeben hat. Diese Zuordnung hat sich nicht allein bei der hier dargestellten Versuchsreihe gezeigt, sondern auch dort, wo nicht Studenten der Philologie, sondern Bühnenkünstler oder Personen, die sich weder künstlerisch noch wissenschaftlich mit Dichtungen zu beschäftigen pflegen, zur Untersuchung herangezogen wurden.

Alle diese Versuche hatten aber doch nur die Aufgabe, typische Auffassungs- und Sprechweisen zu ermitteln. Die Unterscheidung einer subjektiven und einer objektiven Gruppe unter den Auffassungsweisen fällt aber an sich noch keineswegs mit dem Gegensatze subjektiver und objektiver Sprechkunst zusammen. Ein Angehöriger der logischen Gruppe kann sehr wohl eine Dichtung verfehlen, deren objektiv richtige Wiedergabe subjektives Gefühl erfordert. Im allgemeinen kann freilich gesagt werden, daß die Veranlagung des subjektiven Gefühlstypus am leichtesten vom Kunstwerke hinwegführt, während die der objektiven Gruppe wenigstens bestimmte Seiten des Kunstwerkes erfassen läßt. Die Fähigkeit zu objektiver Sprechkunst wird letzten Endes aber doch erst durch eine Funktion höherer Art verbürgt, die — gestützt auf reiche Apperzeptionsmöglichkeiten — den objektiven Gehalt einer Dichtung unabhängig von einseitigen Auffassungstendenzen zu erkennen vermag und zugleich über genügend Ausdrucksmöglichkeiten gebietet, um diesem objektiven Gehalte auch in der künstlerischen Wiedergabe gerecht zu werden.

Besprechungen.

David Katz: Der Aufbau der Farbwelt, 2. völlig umgearbeitete Auflage von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Zeitschrift f. Psychologie, hgg. v. F. Schumann, Ergänzungsbd. 7, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1930.

Es ist an sich schon ein seltenes Ereignis, wenn ein streng wissenschaftliches Werk, das kein Kompendium ist, in zweiter Auflage erscheint. Noch bezeichnender für den Wert dieser grundlegenden Arbeit ist es, daß die völlige Umarbeitung, von der der Titel in einem gewissen Sinne fast irreführend spricht, sich nur auf die Aufnahme und Verarbeitung der inzwischen sehr zahlreich zu diesem Problemkreis erschienenen Arbeiten bezieht, daß dabei aber von den Grundergebnissen des alten Buches so gut wie nichts hat geändert werden müssen, ja daß im Gegenteil von einer nun achtzehnjährigen Bewährung der Resultate gesprochen werden kann.

Das ist ein Zeugnis nicht nur für die Solidität der damals angestellten Versuche, sondern, und das ist das wichtigste, für die zukunftreiche Einstellung zu den Gesamtproblemen der Psychologie, aus der heraus sie unternommen worden waren. Denn der große Umschwung, der sich in diesem Zeitraum in der Psychologie vollzogen hat, ist ja analog der Wendung, die Katz dem Farbenproblem gegeben hat: der Weg zur Ganzheit, zur wechselweisen Einwirkung aller ins Spiel kommender Faktoren aufeinander, die entscheidende Erkenntnis, daß das Bewußtseinsphänomen nicht ein Effekt von einzelnen ihm unmittelbar zugeordneten und beliebig isolierbaren physikalischen (Reiz-)Gegebenheiten ist, sondern aus der Fülle des Gesamterlebens hervorwächst. Es ist von daher begreiflich, daß die Unterscheidung der verschiedenen Erscheinungsweisen der Farben als Flächen-, Oberflächen- und Raumfarben, die bis auf Katz weder in präziser Form aufgeworfen, noch gar geklärt worden war, eine Grundposition der ganzen Untersuchung bildet, und diese Unterscheidung ist ja auch Allgemeingut der Psychologie geworden. Und daß ferner dem Problem der Farbenkonstanz und der Beleuchtung endlich die entscheidende Bedeutung eingeräumt wird, die ihm für alle Farbuntersuchungen gebührt und für die Katz durch seine damaligen Versuche das Fundament geschaffen hat. Gerade die Frage der Beleuchtung ist in den letzten Jahren viel diskutiert, und eine beträchtliche Kasuistik ist zusammengetragen worden. Katz stellt zwischen diesen Arbeiten und seinen eigenen Untersuchungen den Zusammenhang her und faßt unter eingehender Diskussion die Ergebnisse in ausgezeichneter Weise zusammen. Aber auch andere wichtige Erscheinungen des Farbgebietes wie Glanz, Durchsichtigkeit, Raummomente usw. werden erörtert. Mit einem Wort, das Buch ist (zumal in seiner gegenwärtigen Form) für jeden, der die Welt der Farben verstehen oder in diesem Bereich arbeiten möchte, von grundlegender Bedeutung.

Auch für den Künstler und Kunstwissenschaftler, sofern er sich mit Farben befaßt. Allerdings hat Katz, wie er selbst im Vorwort erwähnt, seinen Plan, eine

ausführliche Gemäldeoptik zu geben, nicht verwirklichen können und seine „Bemerkungen zur Gemäldekunst“ bieten gegenüber der ersten Auflage nichts Neues. Schon damals aber waren diese Bemerkungen in einer extremen Weise auf die Probleme einer naturalistischen Wiedergabe eingestellt, die aber selbst für den Impressionismus niemals wirklich das letzte oder gar einzige Ziel bildete. Auch der Impressionismus war Malerei, nicht Naturwiederholung, und je weiter wir von ihm abrücken, um so eindringlicher wird das deutlich. Die Farben im Bild haben, wenn sie auch in irgend einem Grad auf Farbigkeiten in der Natur zu beziehen sind, eine ganz andere Existenz, leben in einer anderen Welt, in anderen Zusammenhängen, sind von ganz anderen Faktoren abhängig. Aber gleichviel, auch für den, der bei aller Berücksichtigung der künstlerischen Momente doch auch die Farben der irgendwie zugrunde liegenden Naturerscheinung verstehen und dadurch indirekt sein künstlerisches Verstehen vertiefen will, ist das Katzsche Buch von größter Wichtigkeit. Gewiß befinden sich so manche Beobachtungen von Katz mit Malerbeobachtungen im Widerspruch, aber auch der Maler beobachtet einseitig, nämlich von der Seite seines künstlerischen Wollens her. Gerade das ist das Verdienst dieser kühlen, eben wissenschaftlichen Arbeit, daß sie eine Art neutralen Grundstock der Erscheinungen festgestellt hat, deren Kenntnis jedenfalls für den Kunstwissenschaftler, aber auch für den Maler unentbehrlich ist, wenn er sich überhaupt über die Farben verstandesmäßig klar werden will.

Greifswald. Johannes v. Allesch.

Willi Flemming: Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1931.

Das wichtigste und vielleicht überraschendste Ergebnis dieser Untersuchung, die aus einer Fülle von vorbildlich beherrschtem literarischem und nicht ganz gleichwertigem bildkünstlerischem Material drei große epochale Typen deutschen Naturgefühls herausarbeitet, ist der Verzicht, aus der Folge dieser Grundtypen eine Entwicklungsreihe zu konstruieren.

Flemming betont nachdrücklichst, daß die naive Naturfreude der Reformationszeit, die überlegene, wählerische Haltung des Barock und das empfindsame Hinneigen des 18. Jahrhunderts in keinem Sinn sich entwicklungsmäßig ablösen. Er sieht im Wesen des Naturgefühls begründet, daß die einzelnen Abschnitte im Wandel der Jahrhunderte weder ein stetiges Fortschreiten zu höheren Stufen noch einen Fortschritt mittels Gegensätzen darstellen, sondern daß sie sich unvereinbar fremd bleiben. Denn dieses Naturgefühl steht nicht als selbständige Kraft isoliert da; es ist lediglich ein Bezirk des gesamten Kulturbewußtseins, und es ist nicht abstrakte Weltanschauung, sondern lebendiger Besitz und produktiver Inhalt, verflochten in das gesamte Kulturbewußtsein der Zeit. Und an dieser Verflochtenheit liegt es, daß der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. bis zum 18. Jahrhundert keine Entwicklungsreihe darstellt.

Es liegt nun der Einwand nahe, daß gerade aus einer solchen nahen Verbundenheit mit der Gesamtstruktur der Epochen, für deren Aufeinanderfolge Flemming eine Entwicklung nicht abzulehnen scheint, auch für den Teilkomplex Naturgefühl eine ähnliche Beziehung sich ableiten lassen müßte, und daß nur durch eine etwas schematisierte Typisierung dieses Verhältnis unnötig kompliziert worden ist. Das Problematische der Methode wird schon in der äußeren Gliederung offenbar: Flemming lehnt eine Berücksichtigung stilgeschichtlicher Abschnitte bei der Einteilung des gegebenen Zeitraumes von vornherein ab, da Begriffe wie Klassizismus oder Manierismus sich doch nur auf die Darstellungsmittel, „auf Methoden

und Moden ihrer Anwendungsweise, nicht aber auf das Empfundene" beziehen. Mit einer solchen Ausschaltung und Entwertung des Stilbegriffes — an anderer Stelle wird von „zufälligen Stilmoden" gesprochen — soll der geistesgeschichtliche Charakter der Untersuchung gewahrt bleiben und das hinter allen verschiedenen Stilströmungen schwingende Gemeinsame der Epoche erfaßt werden. Epochen sind in diesem Sinn die Einheit 15. und 16. Jahrhundert — darum Ausgangspunkt der Untersuchung, weil dort in der Malerei offensichtlich Naturgefühl zum Durchbruch kommt —, dann das 17. Jahrhundert und als Abschluß das 18. Jahrhundert, genau genommen also das Jahr 1800, eine Jahrhundertwende, die wir schon im Hinblick auf Goethe niemals als Einschnitt empfinden können. Um eines Kalenderpunktes willen wird eine Epoche zerschnitten, deren Einheit ganz gewiß mehr als eine „zufällige Stilmode" ist, und die in mehr als einem Sinn in sich geschlossener ist als der Zeitraum von 1500—1600, für den Flemming ein spezifisches „deutsches Naturgefühl des 16. Jahrhunderts" beansprucht. Daß ein solches „deutsches" Naturgefühl existiert, ist stillschweigende Voraussetzung, und so kommt es, daß der Begriff „deutsch" im Laufe der Untersuchung ebenso wie die zeitliche Begrenzung bald zu eng und bald zu weit gefaßt erscheint. Zu eng — das fühlt Flemming selbst, wenn er z. B. als Parallele für den Garten des Heidelberger Schlosses die Gärten der Villa Madama und der Villa Farnesina heranzieht (obwohl er die Beschreibung der Augsburger Fuggergärten durch Beatus Rhenanus zur Verfügung gehabt hätte!), oder wenn er im 17. Jahrhundert niederländische Blumen- und Landschaftsmaler als Zeugen deutschen Naturgefühls aufrufen muß. Hier und an beliebig vielen anderen Stellen erhebt sich die Frage, wie weit man überhaupt für eine Zeit lebendiges Naturgefühl national einschränken darf. Andrerseits aber ist der Begriff „deutsch" entschieden zu weit gefaßt, wenn der Geist des 16. Jahrhunderts ausschließlich vom Mitteldeutsch-Protestantischen her entwickelt wird, wenn an der Norm Luther-Dürer gemessen der ganze katholische Süden (Grünewald!) verfehlt wird. — Verallgemeinerung ist eine ebenso große Gefahr wie die Sucht, überall „Entwicklung" zu wittern. Im ehrlichen Bemühen, der zweiten zu entgehen, hat Flemming die erste unterschätzt.

Berlin. Helli Levinger.

Eduard Engel: Deutsche Stilkunst. 31. neubearb. Aufl., Freytag, Leipzig und Wien 1931. XI, 529 S.

Wilhelm Schneider: Ausdruckswerte der deutschen Sprache, eine Stilkunde. Teubner, Leipzig und Berlin 1931. 256 S.

Engels Buch, ebenso gepriesen wie geschmäht, jedenfalls viel gelesen, hat für uns große Bedeutung. Nicht nur deshalb, weil wir als Schreibende auf ehrlichen, klaren und rein deutschen Ausdruck unserer Gedanken bedacht sein und Lehre annehmen sollen, auch wenn sie von einem eifernden und eigenwilligen Manne kommt, sondern überdies deshalb, weil wir als Ästhetiker es oft mit der Wortkunst des Dichters zu tun haben. Es geht aber nicht an, daß jemand über Dichtkunst urteilt und dabei sich ohnmächtig zeigt, seine Ansicht in gepflegtem Stil vorzubringen: man wird ihm das nötige Sachverständnis nicht zutrauen können. Es ist überhaupt widersinnig, als Sachwalter der Ästhetik aufzutreten und gleichzeitig die Schönheitswerte, die in einer guten Prosa enthalten sind, zu mißachten. Gerade wir Ästhetiker haben allen Grund, die Empfindlichkeit gegenüber einer Kritik unserer Schreib- und Redeweise abzulegen und uns von einem Mann belehren zu lassen, der Kenntnis und Sprachgefühl vereinigt. Das ist Eduard Engel. Allerdings — mit Einschränkungen

auf beiden Seiten. Die Kenntnis reicht nämlich nicht bis zum gegenwärtigen Schrifttum; man merkt, daß das Buch vor einigen zwanzig Jahren geschrieben und nur hie und da ergänzt wurde. So kommt es, daß längst vergessene Schriftsteller (wie etwa Felix Poppenberg) häufig angeführt und andere, die uns jetzt etwas bedeuten, nirgends geprüft werden. Zweitens: Engels Sprachgefühl arbeitet nicht immer mit der nötigen Feinheit und Zuverlässigkeit. In der Einleitung z. B. steht der folgende Satz, der mir kein Musterbeispiel zu sein scheint: „Daß ein fertiger Schriftsteller, wohl gar ein für den Augenblick berühmter, sich durch mein Buch und dessen abschreckende Beispiele, etwa die von ihm selbst beigesteuerten, oder durch irgendein Buch belehren lassen werde, Deutsch zu schreiben, wenn er ein Menschenleben hindurch gefremdwörtelt oder in Zungen geredet hat; nicht mehr geziert zu schnörkeln, gelehrttuerisch anzudeuteln, unentwirrbar zu schachteln, Tiefsinn durch absichtliches Dunkel vorzugaukeln, — nein, diesen Wahn hege ich nicht". (VII f.) Gleich darauf findet sich Engels Bekenntnis, es könne auch ihm eine „bedenkliche Stilblüte entschlüpfen", und er merkt nicht, daß er dies durch die gebrauchte Wendung bestätigt: denn wie unanschaulich muß sein Denken sein, wenn er von einer bedenklichen Blüte und von dem Entschlüpfen einer Blüte redet. Auf der nächsten Seite wettert er gegen den „Gesichter schneidenden Veitstanz". Solche Beispiele ließen sich häufen. Man sieht: wir sind allzumal Sünder.

Wenn ich selber nach den Erfordernissen eines guten Stils gefragt würde, dann müßte ich antworten: zunächst lerne man richtig und deutlich schreiben. Höhere Stufen, nur wenigen zugänglich, führen zu einer Ausdrucksweise, die an Tönungen reich, in Wortwahl und Rhythmus sicher abgewogen, von einer Persönlichkeit eigenartig gestaltet sein kann. Ungefähr so meint es auch Engel. Seine wichtigsten Ausführungen behandeln die Fremdwörterei, den Satz, den Aufbau, den Ton und die Schönheit. Der letzte Teil des Buches ist den Stilgattungen gewidmet. Auffallend dürftig ist der hierin enthaltene Abschnitt über den Rednerstil ausgefallen, und zwar deshalb, weil Engel immer nur an die ihm einst so genau bekannt gewordenen Redner des Reichstags denkt. Daß Kanzel- und Katheder-Rede andere Stilgesetze haben, wird nicht erörtert, ebensowenig wird der neueren Vermittlungsweisen, des Rundfunks und der Schallplatte, gedacht. Schließlich wäre noch zu bemerken, daß auch in dem letzten Abschnitt eine planmäßige Aufteilung und eine begriffliche Durchdringung des Stoffes fehlt. Rein wissenschaftlich angesehen hat Engels Werk überhaupt keinen hohen Rang, aber als Ratgeber kann es jedem Schreibenden, insbesondere uns Ästhetikern, gute Dienste leisten.

Schneiders „Stilkunde" hingegen ist eine theoretische Untersuchung über die Ausdruckswerte im literarischen Schrifttum, wobei unter Ausdruckswert zu verstehen ist „die ästhetische Wirkung einer sprachlichen Erscheinung auf den Leser". Die Beispiele sind meist Prosadichtungen der letzten vier Jahrhunderte entnommen und ausführlicher wiedergegeben als bei Engel, der immer nur einzelne Sätze oder Satzstücke anzieht; ihre Wahl hängt natürlich ganz von den persönlichen Neigungen und Kenntnissen des Verfassers ab und soll nicht beanstandet werden — immerhin hätten, scheint mir, die „Neutöner" unserer Tage und solche höchst eigenartig Schreibenden wie Viktor v. Kohlenegg und Jakob Schaffner berücksichtigt werden können. Als Haupteinteilungsgründe treten auf: die Beziehungen der Worte zum Gegenstand der Aussage, die Beziehungen der Worte zueinander, die Beziehungen der Worte zur gesamten Sprache, die Beziehungen der Worte zum Verfasser. Wie steht es mit dem Verhältnis der Worte zum Gegenstand der „Aussage"? Ein Schriftsteller kann die „wirkliche Gegebenheit" „beibehalten" oder „umformen". Das ist, unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten, einigermaßen schief. Aber hierauf





soll nicht eingegangen werden, kommt es doch weniger auf die Oberbegriffe als auf die Feststellungen an, die ihnen untergeordnet werden. Gemeint ist zunächst der Gegensatz begrifflich-sinnlich, also ein Gegensatz innerhalb dichterischer Prosa, der auf der einen Seite zu abstrakter Schreibweise, auf der andern Seite zu möglichst anschaulicher Abschrift der Wirklichkeit führt. Man mag diese Unterscheidung — allerdings nicht unter dem Titel „Beibehaltung der wirklichen Gegebenheit“ — anerkennen, mindestens aber wird man fragen müssen, ob nicht bestimmte Gegenstände den begrifflichen, andere den sinnlichen Stil fordern, ferner, warum die „Wahlverwandtschaften“ trotz ihrer abstrakten Prosa ein Kunstwerk bleiben. Bei dem nächsten Begriffspaar „knapp — breit“ fällt auf, daß Schneider geringe Rücksicht auf die Besonderheit der Zeitalter nimmt und gewissermaßen Gottsched, Stifter, Stefan Zweig als ohne weiteres vergleichbare Größen behandelt. Dieser Fehler wird im nächsten Abschnitt „klar — dunkel“ vermieden, der aber einen anderen Mangel zeigt: nämlich Unempfänglichkeit für die Reize des „Dunklen“.

Ich will jedoch das nicht weiter im einzelnen durchsprechen, sondern meinen Gesamteindruck mitteilen. Er geht dahin, daß trotz aller Lücken im Begriffsnetz und trotz vieler Schwächen in den Deutungen bestimmter Erscheinungen diese „Stilkunde“ einen beträchtlichen Wert besitzt. Denn der Verfasser fußt durchweg auf eigener Erfahrung, und zwar auf einem Stilerleben, wie es nur einem hellhörigen, feinfühligen Sprach- und Kunstverständigen zuteil wird; und seinem Erleben gibt er Ausdruck in einer schlichten, doch zugleich eindringlichen und schmiegsamen Darstellung. Vergleicht man Schneiders Buch mit andern Versuchen auf demselben Gebiet, so tritt seine Überlegenheit deutlich hervor; eine Vergleichung mit Engels Werk ist nicht am Platze, da die Zielsetzungen voneinander abweichen.

Berlin. Max Dessoir.

Käte Laserstein: Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 12). W. de Gruyter, Berlin 1931, 80 S.

Gegenüber älteren Arbeiten, die den Künstler in der Dichtung behandeln, hat die Verfasserin eine Erweiterung und eine Verengung vorgenommen:

Wenn sie sich nicht, wie andere, grundsätzlich auf Roman oder Drama beschränkt, sondern von der Kunstgattung überhaupt absieht, so wird man das als dem Sinne des Themas gemäß billigen. Doch ist damit noch kein Vorwurf gegen jene Vorgänger erhoben; denn, mag auch die Kunstform ohne Einfluß auf die Gestaltung eines Problems geblieben sein, so ist es doch leicht möglich, daß dies Problem seine historischen Linien praktisch innerhalb einzelner Gattungen abgerollt hat; wie denn auch K. L.s Abhandlung in allem Wesentlichen auf Roman und Novelle basiert.

Wenn die Untersuchung aber auf den bildenden Künstler eingeschränkt werden soll, so lehrt schon ein Blick ins Inhaltsverzeichnis, daß diese Abgrenzung nicht durchgeführt wurde. Denn mit Erstaunen wird man sehen, daß ein ganzes besonderes Kapitel dem — „Werther“ gewidmet ist. Werther als bildender Künstler! Und die Problematik E. T. A. Hoffmanns erscheint sowohl bei ihm als auch bei seinen „Nachfolgern“ „nicht an die besondere Art bildkünstlerischen Schaffens gebunden, sondern ist ein Teil des künstlerischen Wesens überhaupt“ (S. 34). Ja, warum dann nicht den Künstler allgemein in den Mittelpunkt rücken, wenn es doch nicht gelingt, die Eigenart des Bildkünstlers einzufangen!

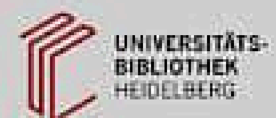
Es fragt sich, ob man eine solche Untersuchung, die letzten Endes kulturgeschichtlichen Interessen dient, nicht sogar auf die bildenden Künstler der wirklichen Geschichte und den Wandel ihrer Auffassung von sich selbst und ihrem Beruf ausdehnen sollte. Bei der Betrachtung der Dichtergestalt in der Dichtung würde man ohne weiteres so verfahren, indem man Selbstzeugnisse der Dichter heranzöge. Auf jeden Fall aber sind alle charakteristischen Erscheinungen auf ihren kulturgeschichtlichen Gehalt hin auszubeuten, abgesehen vom Wert der dichterischen Gestaltung, die sie gefunden haben (wie ja auch die Kunstgattung nicht mitsprechen sollte). Ich halte es daher für einen Fehler, daß der Münchner Kreis zwar dekorativ im Verzeichnis rangiert, in Wirklichkeit aber höchst oberflächlich in einem halbseitigen Kapitel abgetan wird. Grade auch die „Lebenslüge der Schönheit" in dieser Gruppe verdiente nicht bloß behauptet, sondern ins einzelne nachgewiesen zu werden. Dafür erließe ich der Verfasserin gern das ganze Kapitel über die biographische Künstleranekdote mit seiner platten Aufzählung von Titeln. (Warum auch S. 27 die Jungdeutschen nur in der Anmerkung?)

Mit den exakten Nachweisen hapert es überhaupt an vielen Stellen, und zwar fehlen sie oft nicht nur hier in der Arbeit, sondern wohl auch die Unterlagen in den Texten selber, die K. L. ausdeutet. Oder es finden sich da zwar zufällige Einzelheiten, die ihrer Auslegung von ferne recht zu geben scheinen; betrachtet man aber das Gesamte einer so erläuterten Dichtung in vertiefter Anschauung, so muß man erkennen, daß unsere Deuterin ein Problem hineingetragen hat, das gar nicht vorhanden ist.

Wenn ein Künstler (einerlei, ob bewußt oder unbewußt) ein Problem gestaltet, so rücken die wesentlichen Bestandteile seiner Dichtung so zueinander ins Verhältnis, wie es ihrer symbolischen Funktion innerhalb des Ganzen entspricht, Parallel- und Foliefiguren, zur Verstärkung und Abhebung, richten sich aus auf die Zentralidee. Hier, an der Gestaltung allein, haben wir die Möglichkeit, Sinn und Wesensmitte einer Dichtung abzulesen; einzelne Worte aber, vielleicht einseitig vom Standort einer der auftretenden Personen aus gesprochen, besagen demgegenüber nichts Entscheidendes.

Prüfen wir unter diesem Gesichtswinkel einige Werke Hoffmanns und ihre Auslegung durch! Diese Dichtungen hebt die Verfasserin ja als besonders bedeutungsvoll für unsern Fragenkreis heraus.

Bei der Erzählung „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" muß man sich, wenn K. L.s Deutung wirklich zutreffen sollte, darüber wundern, wie wenig sinnfällig Hoffmann sein Problem gestaltet hätte: Warum läßt er, um die eigenartige, stets vom Verzicht bedrohte Stellung des Künstlers zum Leben darzutun, warum läßt er dann zwei Künstler auf einmal auftreten, beide in ganz der gleichen Lage um denselben Preis des Lebens, die gemeinsame Geliebte, ringen und zuletzt den einen verzichten, den andern aber gewinnen? Warum vollends stellt er einen Junker daneben, dem es auch nicht besser ergeht, der vielmehr als erster entsagt? Wo springt denn da aus der Dichtung selber eine Erkenntnis über typisches Künstlerschicksal hervor? Welchen überflüssigen, ja irreführenden Aufwand hätte Hoffmann dabei vertan, statt in der Weise Thomas Manns einen Künstler und einen „Bürger" einander entgegenzusetzen! K. L. hilft sich durch die besondere Unterscheidung, dem Bildgießer sei es eher gestattet, „das Schaffen mit dem Besitz der Frau, also Kunst mit Leben zu verbinden, weil er als Bildgießer dem Handwerk und damit dem Bürgertum näher steht als der durch seine Kunst ganz entbürgerlichte Maler". In der Tat, bei Hoffmann selber tut Reinhold, der Maler, eine ähnliche Bemerkung: „Halt nur fest an deiner Kunst, die auch wohl mehr Hauswesen und dergleichen





leiden mag als die meinige.“ Darf man aber eine so beiläufige Bemerkung in den Mittelpunkt schieben? Und wenn K. L. gar zusammenfaßt: „Reinhold, der Maler, flieht aus dem Küfnerhause, als er den Besitz des Mädchens mit dem Verzicht auf die Kunst bezahlen soll, und Friedrich, der Bildgießer, geht die Ehe erst ein, als ihm die Weiterführung seiner Kunst gewährleistet ist“, so gibt diese Auslegung ein völlig falsches Bild des Tatbestandes: Reinhold verzichtet, als er erkennt, daß er keine Gegenliebe findet; dann allerdings tröstet er sich mit seiner Kunst, und diese seine Worte gegen Schluß der Dichtung sind es wohl, die K. L. auf die vermeintliche Spur des Ganzen gelenkt haben. Ich glaube nicht, daß man das Schwergewicht einer Problematik daran hängen darf; sondern der Dichter sann auf einen möglichst hellen Ausklang auch für die Verzichtenden: so behält Reinhold die Geliebte als Ideal seiner Kunst, Konrad findet die Doppelgängerin, und Friedrich gewinnt Rosa wirklich. Wenn aber Friedrich, wie Reinhold und wie vor allem auch der Nicht-Künstler Konrad, das halb aufgezwungene Küfnerhandwerk nicht länger erträgt, so kann man daraus doch nichts Charakteristisches über das Verhältnis des Künstlers zum Leben herauslesen: „Das Schaffen mit dem Besitz der Frau, also Kunst mit Leben zu verbinden“, darin erblickt Friedrich nicht die mindeste Schwierigkeit; sondern ihn hindert einfach jene marottenhafte Bedingung des Meisters Martin, die sich, echt märchenhaft, aus dem Orakel der Großmutter herleitet. Und weil es ihm schließlich durch eine Leistung seiner Bildnerkunst, ohne alle Absicht und Hoffnung, gelingt, Spruch und Bedingung zu erfüllen, darum gibt ihm Martin seine Tochter zur Frau, nicht aber ist er erst jetzt zur Heirat bereit, weil „ihm die Weiterführung seiner Kunst gewährleistet“ würde. — Was die Verfasserin nicht alles in ihrem Begriff „das Leben“ zusammenmengt! Sie erkennt nicht, daß sich eine Dichtung um so weniger auf typische Lebenszusammenhänge ausdeuten läßt, je absonderlicher ihre Einzelzüge verknüpft sind. So wird denn das Problem Kunst und Leben an einer Stelle gesucht, wo gar kein Wirkungszusammenhang zwischen beiden dargestellt ist.

Wie es Leute gibt, die nicht dulden wollen, daß in einem Kriegsroman auch einmal ein deutscher Soldat nicht grade verherrlicht wird (als ob jeder Krieger in allem, was er tut und läßt, nur Vertreter seines Volkes sei), so ist es für K. L. von vornherein ausgemacht, daß jede Künstlergestalt Hoffmanns nur aus ihrem Künstlertum heraus handelt und leidet. Da ist, im „Artushof“, ein wahnsinniger Maler — gleich ist damit „der tragisch dämonische Hintergrund der Kunst gestaltet und die gefährliche Nachbarschaft von Wahnsinn und Schöpfertum. Die Gefahren sind ans Licht getreten, die den Künstler umlauern, wenn der Strom des Genies über seine Ufer tritt und Kunst und Leben verschlingt“. Aber wo ist denn gezeigt, gesagt oder nur angedeutet, daß Berglinger durch sein Künstlertum zum Wahnsinn gebracht wurde? Und all jene andern Hoffmannschen Gestalten mit einem „Stich“, sind es lauter Künstlernaturen? Wie soll ein Dichter denn noch wagen, konkret zu gestalten, wenn man ihm nun alles und jedes, besonders immer den Beruf seiner Personen, als tiefgründige Absicht auslegt!

Zum Schluß, als letzte Probe aufs Exempel, „die letzte Konsequenz des physischen Mordes um der Kunst willen“, „die letzte Konsequenz der unheilbaren Trennung von Kunst und Leben: Der Künstler, der nicht nur ... dem Leben einige Gefühle schuldig bleibt, sondern der gerade aus seinem dämonischen Künstlertum heraus lebenzerstörend wirken muß“: Cardillac. Eins ist klar: Um den Künstler als Stiefkind des Lebens kann es sich hier nicht handeln, wie bei Reinhold und Friedrich nach K. L.s Deutung, sondern die schädliche Wirkung der Kunst träfe ja unschuldige Bürger. Ist es wirklich so, geschehen die Morde „um der Kunst

willen"? Welcher Zusammenhang besteht zwischen Cardillacs Künstlerschaft und Verbrechertum? Bieten ihm seine Morde etwa Anreiz zu künstlerischer Gestaltung? Sie folgen der Herstellung eines Schmuckes ja jedesmal nach. Sind sie wenigstens Wirkungen, Abreaktionen o. dgl. des künstlerischen Schaffens? In keiner Weise! Cardillacs Haupttrieb ist ja gar nicht der künstlerische, sondern eine rasende Sammlerleidenschaft für kostbares Geschmeide, die als Uranlage hergeleitet wird aus einem Erlebnis seiner Mutter während der Schwangerschaft. Das ist das Primäre, Bestimmende, das treibt schon den Knaben zum Diebstahl. Überhaupt: „Um nur mit Gold und Edelsteinen hantieren zu können, wandte ich mich zur Goldschmidtsprofession", gesteht er selbst, dieser „Meister Sonderling", diese echt Hoffmannsche unheimliche Verbrecher-, nicht Künstlerfigur. Wäre diese Abnormität nur irgendwie eine (wenn auch noch so weit getriebene) Überspannung und Verzerrung einer im Kerne künstlerischen Eigenschaft! Ist es nicht aufschlußreich, daß im Gespräch, das der Erzählung folgt, einer der Serapionsbrüder die Quelle in der Geschichte eines Schusters zu Venedig zu erkennen glaubt! Wenn irgendwo, so ist hier das Abnorme Mittelpunkt der Erzählung und des Symbols, die Doppelnatur Cardillacs, und die absurden Züge stören nicht die Deutung ins Allgemeine, weil sie ja selber das Symbol konstituieren. K. L. aber sagt: „Der Gegensatz von Kunst und Leben ist zur letzten Konsequenz geführt".

Ich muß zugeben, daß der Hoffmann-Herausgeber und -Forscher Walther Harich in Cardillac dasselbe Problem und ebenfalls in „letzter Konsequenz" verkörpert sieht. Entweder nun ist K. L. unmittelbar oder mittelbar von Harich abhängig (sie nennt ihn nirgends), oder beide sind zu ihrem Irrtum dadurch verleitet worden, daß jenes Problem bei Hoffmann wirklich da und dort aufblitzt, gelegentlich sogar, wie in der „Jesuiterkirche in G.", mehr in den Mittelpunkt rückt.

Dieser höchst persönlichen Hoffmannschen Mischung fantastischer und wirklicher, grotesker und lieblicher, romantischer und realistischer Züge, diesen Künstlern, Wahnsinnigen und Verbrechern ordnet K. L., nach der „Steigerung des Problems", eine ganze „Nachfolge" zu, in der Chamisso, Hebbel, Stucken, Musset, Stifter, Balzac, Ibsen, Pirandello, Helene Böhlau und Gott weiß wer sonst noch aufmarschieren. Man bediene sich nach Geschmack!

Es wäre erstaunlich, wenn sich im ganzen Buch gar nichts Brauchbares fände. So sind die Betrachtungen über die großen Romane (vor allem Mörikes und Kellers) gründlich durch Zitate belegt und daher glaubwürdig, anschaulich und anregend. Im allgemeinen aber möchte ich mich den Deutungen der Verfasserin nicht anvertrauen, ohne die gedeuteten Originale genauestens durchzusehen, d. h. aber: ohne die Arbeit im wesentlichen gleich selber zu machen.

Marburg a. d. Lahn. Kurt Oppert.

Meta Corssen: Kleist und Shakespeare. Weimar, Duncker, 1930, 208 S. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. 61.)

Dies Buch, angeregt von Max Herrmann, dem es in der jetzigen Gestalt auch gewidmet ist, lag 1919 der Universität Berlin als Dissertation vor. Veröffentlicht indes wurde damals nur ein freilich in sich geschlossener Teil unter dem Titel „Kleists und Shakespeares dramatische Sprache". Nunmehr nach mehr als zehn Jahren erscheint die ganze Schrift, doch ist sie, darf man vom vergleichbar vorliegenden Teil auf das Ganze schließen, nahezu ein neues Werk geworden.

Wie Kleist, „unter den Deutschen das stärkste dramatische Temperament und die größte dramatische Gestaltungskraft", zu Shakespeare stehe, Gestalt verglichen

mit Gestalt, das ist, sieht man etwa von der Verzeichnung von Anklängen ab, als Gesamtfragestellung noch nicht behandelt worden. Doch ehe die Verfasserin sich an die Beantwortung dieser Frage macht, setzt sie sich mit jenen modernen, oft von der Psychoanalyse unmittelbar oder mittelbar beeinflußten Kleistdeutungen auseinander, die in Kleist keine Einheit von Leben und Werk finden und in seinem dichterischen Werk das wahrhaft Schöpferische vermissen. Gundolf[1]) und Stefan Zweig[2]) gelten ihr als die Hauptvertreter solcher modischen Umdeutung. Gundolf etwa behandelt Kleist als artistischen Macher, als Dichter minderen Ranges und hält ihn daher mit einer menschlich-künstlerischen Größe wie Shakespeare überhaupt für gar nicht vergleichbar. So setzt C.s Fragestellung die Zurückweisung solcher neuzeitlichen Mißdeutungen Kleists voraus. Denn wäre Kleist mit Shakespeare in der Tat gar nicht in einem Atem zu nennen, wäre er in der Tat nur der zerrissene, hin- und herschwankende, nur pathologisch zu deutende Mensch mit einer gewissen mäßigen und künstlerisch ganz ungezügelten, in sich widerspruchsvollen Dicht-Fähigkeit, so hätte freilich ein stilkritischer Vergleich Kleists mit Shakespeare keine Berechtigung und keinen Sinn. Aber für die Verfasserin und gottlob auch für die Mehrzahl der Fachleute steht es fest, daß Kleist und Shakespeare an Erlebnistiefe wie an Gestaltungskraft einander würdig und daher auch gestaltmäßig vergleichbar sind. C. glaubt an den Sinn in Kleists Leben, an den einheitlichen Grund und Sinn seines Werkes, aus dem dessen Gestalt mit innerer künstlerischer Notwendigkeit hervorging, und an die Einheit dieses Lebens mit diesem Werk. Angesichts jener modernen Verkennung und Mißdeutung, ja Mißachtung Kleists soll die vorliegende fachliche Einzeluntersuchung also zugleich eine Ehrenrettung bedeuten. Schlimm genug für unsere Literaturforschung, daß eine solche nötig ist!

Die Verfasserin beginnt mit einem deutenden Überblick über Kleists Leben. Gundolf etwa, so führt sie aus, habe sich solche Deutung zu leicht gemacht: wo der erste Augenschein ein Schwanken zeige, setze er sogleich ein willkürliches Hin und Her in Lebensgang und Wesen; und doch müsse man bei schärferem Zusehen eine klare, sinnvolle Entwicklung feststellen. Seien heiliger Ernst, starker Wille, unverbogene, elementare Kraft seines Wesens dauernde Kennzeichen von Kleists Lebensgang, so finde in ihm auch eine geschlossene, in sich sinnvolle, verständlich notwendige Entwicklung statt, die man wohl durch die Begriffsfolge Erkennen — Schaffen — Handeln, Wissenschaft (als Weg, den Sinn des Lebens zu erfassen) — Dichterische Tat — Politische Tat umschreiben könne.

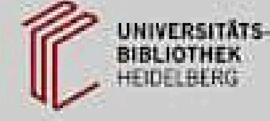
Bei C.s eigentlicher Fragestellung, dem stilkritischen Vergleich Kleists mit Shakespeare, kann in der Fülle durchweg belangvoller Einzelbeobachtungen nur auf ganz Weniges besonders aufmerksam gemacht werden. Fruchtlos wäre es nach den Ausführungen der Verfasserin, etwa von unmittelbarem Einfluß Shakespeares auf Kleist auszugehen, wenn auch Kleists Werk in Einzelzügen ganz offenbar von Einzelzügen des Shakespeareschen Werkes beeinflußt ist[3]). Überhaupt muß hier nicht so sehr von unwillkürlicher Anlehnung oder gar bewußter Nachahmung als von innerer Verwandtschaft gesprochen werden. Die Verfasserin geht daher so vor, daß sie Querschnitte durch das dramatische Werk Kleists und Shakespeares legt und dann in Vergleich zueinander setzt. Diese Querschnitte finden ihren Ausdruck in

---

[1]) Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist. Berlin, Bondi 1922.

[2]) Zweig, Stefan: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche. Leipzig, Insel 1925. (Zweig: Die Baumeister der Welt. 2.)

[3]) Die Verfasserin betont besonders etwa die Wirkung von Shakespeares letzten Werken (Cymbeline, Sturm, Wintermärchen) in ihrer ganzen Stimmung auf Kleists „ernste Komödien“ Amphitryon und Prinz Friedrich von Homburg.



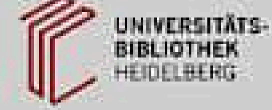
Abschnittsbezeichnungen wie Das Tragische und das Komische, Der Held und das Schicksal, Der Sinn der tragischen Katastrophe, Das Todesproblem, Leidenschaft, Gefühl und Wille, Die Bildung der Charaktere, Die Konzentration, Die Gestaltung des Kampfes, Der Sprachgehalt, Das Sprachgefüge u. a. m. Es stellt sich dabei heraus, daß unbeschadet einer starken inneren Wesensverwandtschaft Kleist und Shakespeare in stilistischen Einzelheiten doch gerade oft genug entgegengesetzt verfahren. Neben ihrem verschiedenen Vorgehen bei Bildung der Charaktere, Konzentration, Gestaltung des Kampfes ist da besonders lehrreich der Vergleich ihrer Gestaltung und Verwendung von Monolog und Dialog. Bei Shakespeare nimmt der Monolog eine bedeutende Stellung ein, „da die entscheidenden Bewegungen ihren Ursprung in der Seele des Helden haben". Ihre hohe Wertung ist verständlich angesichts der „innerlichen Isoliertheit der Shakespeareschen Menschen", der „innerlichen Losgelöstheit der Seele von der Welt". So nimmt selbst der Dialog bei Shakespeare häufig monologischen Charakter an, indem er Mitunterredner ohne Eigenbedeutung bleibt und durch Dasein und Wort nur hilft, den Helden sich (gewissermaßen doch monologisch) äußern zu lassen. Kleists Monologe dagegen „bilden nicht die Quelle oder wesentliche Glieder der Handlung, in ihnen strömt nicht die zentrale Leidenschaft aus". So hat bei Kleist der Monolog eine andere „dramatische Funktion". Kleist „kennt nicht den inneren Kampf des Einzelnen. Der Zwiespalt und Kampf im eigenen Ich findet bei Kleist im Monolog keinen Ausdruck". Auch das Wesen des Dialogs ist bei Kleist und Shakespeare kennzeichnend verschieden. Dient bei Shakespeare der Dialog oft dem Gefühlsausdruck des Einen, hat in ihm der Eine meist ganz offensichtlich die Führung — Ausnahme etwa der Dialog Brutus—Cassius —, so ist bei Kleist der Dialog in erster Linie Kampfdialog, was eine gleichmäßigere Gewichtsverteilung auf beide Unterredner voraussetzt. Bei Shakespeare stehen „die Sprechenden ... einander ferner und freier gegenüber", während für Kleist die herrschenden Dialogformen Verhördialog und Überzeugungsdialog sind.

Dies als Beispiel, wie die Verfasserin mit tiefdringendem Blick für stilistische Eigenart ihre Vergleichsmethode handhabt. So eröffnet sie auf Schritt und Tritt wertvolle Einblicke sowohl in Kleists wie auch in Shakespeares dramatische Kunst, sodaß nicht nur der Kleistfreund sondern ebenso der Bewunderer Shakespeares das Buch mannigfach bereichert aus der Hand legen wird. Das Verhältnis Kleists zu Shakespeare ist nach den Ergebnissen der Verfasserin merkwürdig aus Wesensverwandtschaft, Gegensatz, erlebter Einwirkung und betonter Eigenart gemischt. „Die Berührungen mit der Form Shakespeares sind vereinzelt und rühren nicht an die Grundtendenz", die bei Kleist mit menschlich-künstlerischer Notwendigkeit aus seiner so starken, eigenartigen Persönlichkeit selbständig und durch Äußeres unbeirrt hervorbricht. Der Vergleich Kleists mit Shakespeare aber, wenn er mit derart feinem Verständnis für das Wesen beider, wie es hier geschah, durchgeführt wird, läßt das dramatische Werk Kleists besonders deutlich in seiner eigenartigen Größe erkennen.

Greifswald. Kurt Gassen.

H. A. Korff: Geist der Goethezeit, Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Band I und II, I. I. Weber, Leipzig 1923 und 1930.

Das Werk, dessen dritter Band noch aussteht, ist ein sehr beachtenswertes Ergebnis nachhaltiger und eindringender Denkarbeit, die seinen Verfasser schon weit





über ein Jahrzehnt beschäftigt. Ich will hier keine umfassende Erörterung und Würdigung geben, sondern mich darauf beschränken, über das Ganze einigermaßen zu orientieren und eingehender einige Fragen zu stellen und zu beantworten, die der Charakter dieser Zeitschrift nahelegt.

Zur gerechten Bewertung dieser Leistung tut man gut, sich zuerst den Titel klar zu machen. Was heißt Goethezeit? Nicht eine Zeit, die von Goethe allein bestimmt wird, er ist nur ihr größter Exponent. Das zeigt allein schon die ausführliche Einbeziehung Kants in diese Darstellung, denn man kann ihn doch nicht als bloßen Planeten der Goetheschen Sonne ansehen, und auch Korff tut das keineswegs. Zunächst begnügt er sich, den Begriff zeitlich abzustecken: 1770 bis 1830, und zu betonen, daß er diese Zeit als eine Einheit mit imanenter Entwicklung auffasse. Jene sechs Jahrzehnte umschließen die drei Epochen von Sturm und Drang, Klassik und Romantik, und dementsprechend ist das Werk in drei Bände aufgeteilt. Den Einwurf, den man machen könnte, daß nicht alles, was in dieser Zeit gewirkt hat, berücksichtigt sei, wendet der Verfasser wenigstens zum Teil damit ab, daß er erklärt, nicht möglichst viel, sondern eher nicht zu viel geben zu wollen. Dabei setzt er voraus, daß er das Wesentliche gegeben habe, und ich glaube, daß er in der Tat alle literarischen und philosophischen Spitzenleistungen berücksichtigt hat, aber manche durchschnittliche nicht, die auch für eine Zeit bezeichnend sein können, und die anderen Künste und Wissenschaften überhaupt nicht. Vorsichtigerweise hat er jedoch schon im Titel nicht gesagt „der Geist der Goethezeit", sondern nur Geist der Goethezeit.

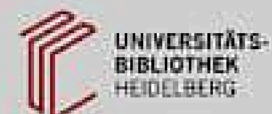
Und dies ist der zweite Begriff, den man von vornherein beachten muß: der Verfasser will den Geist jener Zeit lebendig machen, also nicht ihre Formen, er will die ideelle Entwicklung dieses Abschnitts der Literaturgeschichte darstellen, nicht die künstlerische. So spricht er in der Einleitung in das Gesamtwerk ausführlich über die Idee der Aufklärung, aus deren Ablehnung die Goethezeit entstand, er schildert die Auseinandersetzung der Aufklärung mit dem Kirchenglauben, behandelt dann die Grenzen der Aufklärung und bezeichnet beispielhaft Mephisto als den mythisch gesteigerten Typus des Aufklärers, mit dem zu ringen die Jakobsaufgabe der Goethezeit gewesen sei, während Wagner der Typus des gemeinen oder bornierten Aufklärers sei, der den Gegenstand unausgesetzten Spottes der gesamten Goethezeit gebildet habe, wogegen nun der faustische Mensch als der Typus erscheint, der jene beiden überwunden und die Goethezeit heraufgeführt habe. Es folgt eine Vergegenwärtigung des deutschen oder irrationalistischen Idealismus, der für die Goethezeit bezeichnend sei: Erkenntnisorgan die Intuition, Ergebnis die symbolische Weltauffassung; Kants Kritik der reinen Vernunft ist Selbstüberwindung der Aufklärung, seine Betonung des Willens und Gefühls führt darüber hinaus. In religiöser Hinsicht ist der deutsche Idealismus pantheistisch und mystisch, in ethischer verkündet er die Autonomie der Persönlichkeit, die Kunst aber hilft dem Menschen zur Ruhe in der Idee, der christlichen Erlösung gegenüber tritt die Erlösung durch die Gnade der Kunst. „Aber wie die Kunst darum über sich selbst hinaus eine unermeßliche Bedeutung als hohe Schule einer symbolischen Lebensauffassung überhaupt besitzt, so ist sie an sich selbst der heilige Tempelbezirk des Menschentums, in dem wir dem Reiche der Idee und einer allerdings nur zeitlichen Erlösung am nächsten sind... Das ist die unermeßliche Bedeutung der Kunst in der Weltanschauung des deutschen Idealismus." Und in der Mitte des Zeitalters steht die repräsentative Gestalt Goethes, als Dichter wie als autonome Persönlichkeit in ständiger Entwicklung, sowie der deutsche Idealismus überhaupt in fortschreitender Entwicklung sich verwirklicht. Fügen wir hinzu, daß es

Korff gelungen ist, diese Entwickelung der Epochen auseinander mehr, als sonst geschehen ist, zusammenzuschauen, und damit auch die Betrachtung an sich bekannter Dinge zu vertiefen.

Schon nach dieser ersten Übersicht liegt die Bemerkung nahe, daß die geistesgeschichtliche Literaturbetrachtung ebenso wie die Generationenlehre, die man neuerdings wieder in verfeinerter Form auf die Dichtung wie auf die Kunst angewendet hat, in gewissem Umfang auch für die Wissenschaft selber gelten: die Methoden wechseln, immer wieder sehen spätere Generationen schon von Natur aus die Dinge anders als ihre Vorläufer, und das Neue, das die Wissenschaft ihnen verdankt, ist oft eine Gabe der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung, nicht bloß der einzelnen Forscher. Doch nicht jeder Wechsel in der Einstellung des Blickes bringt grundsätzlich Neues, ja je später, desto weniger. Der Aufstieg geschieht auch hier, dem Goetheschen Gleichnis gemäß, spiralig, und so kommt die Wissenschaft auf höheren Stufen immer wieder in eine vertikale Linie mit früheren Bestrebungen. Heute wird wieder einmal die alte Hegelsche Frage nach der Idee des Kunstwerks lebendig, wieder einmal treibt eine Richtung mehr Inhalts- als Formgeschichte. Zwar gibt man nicht mehr bloße Stoffgeschichte, wie sie in positivistischen Zeiten überwog, heute gilt das Interesse dem Gehalt; aber das Gefäß, das diesen faßt, tritt auch hier zurück, die Dichtung wird auch hier nur von einer Seite betrachtet, zwar nicht äußerlich, aber eben nur von innen her, statt von innen und außen.

Und noch eine Wiederkehr des Ähnlichen: Wenn früher Philologie die Dichtung umrankte, bisweilen wie eine Schlingpflanze, die dem Baum in beängstigendem Grade Licht und Luft nahm, so tut das nun Philosophie (aber nicht etwa Ästhetik). Korff erinnert stärker als an irgendeinen Fachgenossen an Ernst Cassirers Schriften über dichterische Themata. Zwar liest Korff sich leichter, er hat in seiner eigenen Form doch mehr Einwirkungen von der Kunst her erfahren als der Philosoph, der wenigstens in seiner immer schweren zähen Art begrifflicher Darstellung dem Wesen der Dichtung ferner bleibt. Korff bewahrt sich auch in der philosophischen Begriffssprache mehr Sinn für das Konkrete. Und diese Lebendigkeit und Flüssigkeit des Vortrags verbindet sich mit einer Straffheit der Gedankenführung, die man nicht bei allen seinem geistesgeschichtlich Mitstrebenden findet, weder bei Hans Naumann noch bei Nadler, die aber auch Gundolf kaum je erreicht, freilich wohl auch nicht angestrebt hat, weil ihn mehr als die Hälfte seines Herzens immer zur Dichtung und nicht zur Wissenschaft zog. Korff steht mit seiner festen Methodik und Systematik näher einem Antipoden aus der Formgeschichte, Fritz Strich, und dieser Name mag daran erinnern, daß solche Geschlossenheit und Logik der Durchführung nicht nur der Philosophie zu verdanken sind. Aber jedenfalls ist in der geistigen Form auch bei Korff ein großer Fortschritt gegenüber früheren Stufen erreicht, die als Vorstufen der heutigen Geistesgeschichte angesehen werden können.

So unterscheidet sich Korff auch von der alten Art, die Dichtung kulturgeschichtlich einzuordnen und auszudeuten, wie es bei Gervinus, Haym, Taine, Herman Grimm u. a. geschah, zunächst zu seinem Vorteil: er untersucht systematischer als jene, die sich manchmal mit recht ungefähren Parallelen und Analogien begnügten, und er geht entschiedener auf das geistige Wesen der historischen Erscheinungen los, sucht nicht äußere Einflüsse wie die Positivisten und Anhänger der Milieutheorie, sondern ursprüngliche Gemeinsamkeiten. Aber das wird erreicht durch eine Beschränkung auf das höchste geistige Leben, das doch auch in Beziehung zu anderen Gebieten steht, zum politischen, gesellschaftlichen, wirt-





schaftlichen, und von diesen nicht bloß äußerliche Einflüsse erfährt, sondern auch tiefere Gemeinschaft mit ihnen unterhält. Doch von alledem ist bei Korff nur dann die Rede, wenn es Inhalt von Dichtungen geworden ist wie die Politik in Emilia Galotti, Fiesko, Kabale und Liebe, Don Carlos, Egmont, Hermann, Wallenstein — selbst Napoleon kommt nur in Parallele zu diesem vor! — oder die Gesellschaft im Götz, den Räubern, Fiesko, Tasso —, und das Wirtschaftliche bleibt ganz außerhalb der Betrachtung. Der Geist schwebt also hier doch etwas zu sehr in der Luft. So sehr man es ablehnen muß, ihn in einseitiger Abhängigkeit von jenen Mächten zu sehen, so wird man ihn doch auch nicht in absoluter Freiheit von allen Verhältnissen des weniger geistigen Lebens darstellen können, etwa weil einige der großen Idealisten damals für diese großen Realitäten kein Interesse hatten. Gewiß spielten jene Dinge für das Bewußtsein der Klassiker nur eine geringe Rolle, aber dieses Bewußtsein war trügerisch. Namentlich für den Erfolg ihrer klassischen Leistungen war z. B. die Politik, die als Konkurrenz neben die schöngeistigen Interessen trat, keineswegs gleichgültig. Doch von der Stellung der Heroen im Publikum ihrer Zeit ist hier auch keine Rede, und doch gehört auch sie zur Geistesgeschichte. Wäre es nicht eine ihrer Aufgaben, die Ursachen und Gründe jener etwas exoterischen Haltung der Führer aufzuzeigen, die eben deshalb weniger Führer für die Zeitgenossen wurden, als die landläufige Meinung glaubt?

Die Einschränkung des Gesichtskreises bei Korff kommt nun nicht der Betrachtung der Dichtung voll zugute. Sie ist nicht einziger Gegenstand der Aufmerksamkeit, andere Literatur wird ebenso eingehend behandelt, ja steht als etwas fast Gleichartiges neben der Dichtung, weil es hier eben *nur auf den geistigen Gehalt* ankommt. Und wo Dichtung behandelt wird, erscheint sie manchmal mehr als Quelle für die allgemeine Geschichte geistiger Bewegungen denn als Gegenstand der Untersuchung selbst. Das ist ein großer Unterschied: das einemal ist ihre Erkenntnis Ziel der Darstellung, das andere Mal wird sie dem Forscher leicht zum bloßen Mittel für allgemeinere Einsichten. Sicher kann Geistesgeschichte auch vor allem zur Erhellung von Dichtungen getrieben werden, aber das geschieht in Wahrheit gar nicht oft, meist wird das Verhältnis umgekehrt. Die Verschiebung des Schwerpunktes ist ja begreiflich, weil die Breite des gesamten geistigen Lebens viel größer ist als die der Dichtung, und so muß diese sich häufig mit der Rolle einer bloßen Quelle neben anderen begnügen. Das ist auch bei Korff nicht vermieden, obwohl er die Absicht ausspricht, die Dichtung durch die ideengeschichtliche Betrachtung wesenhaft zu erleuchten. (Bd. I, S. 1 und 8.)

Schon die quantitative Verteilung der Erörterung an die verschiedenen Themen zeigt, wie sehr sich ihm der Akzent verschoben hat. Im ersten Bande, der, abgesehen von der vorhin skizzierten Einleitung in das Gesamtwerk, fünf Kapitel umfaßt, sind der Dichtung zwei gewidmet; das erste, das u. a. auch die ästhetischen Fragen aufwirft, die an die Dichtung einer Zeit gestellt werden können, ist das kürzere von beiden; das andere gibt eine inhaltliche Betrachtung der gestalteten Ideen und ist dreimal so lang: das ist bezeichnend für diese Art der Literaturgeschichte. Die anderen Kapitel, die nicht von Dichtungen handeln, sind der Kulturphilosophie, der Weltanschauung und der Kunstanschauung des Irrationalismus gewidmet. Dabei ist zu erinnern, daß als Kunstauffassung nicht etwa die Anschauungen des Publikums untersucht werden, die ja zum unmittelbaren Kunstleben gehören, sondern nur die Theorien der führenden Köpfe, zum guten Teil Kunstphilosophie.

Und dieses Verhältnis wird im zweiten Band in unserem Sinne noch ungünstiger. Begreiflicherweise, denn in der Klassik entwickelte sich der deutsche Idealis-





mus erst recht. So gliedert sich der zweite Band in drei Teile: Weltanschauung, Lebensanschauung, Kunstanschauung. Von den 530 Seiten sind 190 Seiten Dichtungen gewidmet. Wichtiger aber ist natürlich, wie sie behandelt sind. Alle erscheinen im Kapitel Lebensanschauung nur zum Teil unter ihren bekannten Namen, teils unter abstrakten Titeln: bei Goethes Elegien heißt er Seelenfrieden im Sinnenglück, bei Wilhelm Meister Individuum und Gemeinschaft, bei Hermann Ordnung und Umsturz, bei den Wahlverwandtschaften Ordnung und Leidenschaft; die Namen der Dichtungen sind da nur in Klammern hinzugefügt, die Werke gelten also bloß als Beispiele, um nicht zu sagen Illustrationen zu Ideen.

Es ist denn auch bezeichnend, daß die Entwicklung der Ideen bei Korff am meisten da befriedigt, wo gar nicht von Dichtungen die Rede ist. Gewiß kann durch den breiten und tief gegründeten geistigen Unterbau, den Korff für die ersten beiden Epochen der Goethezeit aufgezeigt hat, auch das Verständnis ihres künstlerischen Grund- und Aufrisses mannigfach gefördert, auch die formale Betrachtung, wie sie Strich auf die Klassik angewendet hat, vertieft werden, aber das Ideal, wenigstens vom Standpunkt der Ästhetik, wäre wohl die Vereinigung beider Methoden. Und noch eine dritte dürfte dabei nicht vergessen werden, wie sie sich z. B. bei Gundolf und schon früher bei anderen, etwa bei Kuno Fischer findet. Sie leiten die Entwicklung Goethes zum guten Teil aus persönlichen Erlebnissen her, seine Klassik z. B. von Frau von Stein und Italien, unzweifelhaft wichtigen Faktoren also, die auch Korff nicht vergißt. Diese enthalten gewiß ebensowenig die ganze Wahrheit wie Korffs umfassende Rekonstruktion des geistigen Milieus und des noch ursprünglicheren, zum guten Teil unbewußten und vielen Zeitgenossen gemeinsamen geistigen Agens, aber jene konkretere Betrachtungsweise bleibt dem künstlerischen Wesen näher. Korff will freilich nicht die Kunst Goethes oder der Klassik oder der Goethezeit überhaupt begreifen, sondern ihre Ideen und darüber hinaus die Idee ihrer selbst.

Allein er meint doch auch, daß gerade die Dichtung der Goethezeit in ihrem Wesen vor allem ideengeschichtlich verstanden werden müsse (Band I, S. 3). Das hat manches für sich, doch besteht ein gewichtiger Einwand dagegen: von den Dichtungen Goethes selber gilt es ganz gewiß nicht. Dafür war gerade er zu sehr Künstler. Nur ein Beispiel: Als Eckermann ihm am 6. Mai 1827 von der Idee des Tasso sprach, erwiderte Goethe: „Idee? Daß ich nicht wüßte. Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren in ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kontrast den Antonio gegenüberstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig... Denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre... Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben... Das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre." Die Auffassung wird wohl ein für allemal recht behalten, wonach auch Goethes Entwicklung überhaupt nicht durch allgemeine Ideen, sondern durch individuelle Erlebnisse bewirkt worden ist. Ja man könnte fragen, ob die Philosophie für ihn und ob er für die Philosophie genug bedeutet hat, daß er als Titelheld gerade für eine ideengeschichtliche Betrachtung seiner Zeit geeignet war. Ist es nicht eigentlich überraschend, daß in

einem Buch über den Geist der Goethezeit die philosophischen Teile weniger angreifbar sind als manche den Dichtwerken gewidmete?

Ich erwähnte schon, daß die anderen Künste in diesem so weit ausladenden Buche ganz beiseite bleiben. In der Tat ist weder von Musik noch von bildenden Künsten irgendwann die Rede. Zwar wird Goethes Aufsatz von deutscher Baukunst besprochen, aber er galt ja einem mittelalterlichen Denkmal, und die Baukunst seiner Zeit wird nicht erwähnt. Herders „Plastik" wird gar nicht genannt, geschweige die Plastik der Goethezeit. Mir scheint, zum Geiste dieser Zeit gehörten, gerade auch in Goethes Sinne, die Künste ohne Ausnahme. Schon die klassische Literatur kann man geistesgeschichtlich kaum erschöpfend behandeln, ohne die musikalische Klassik derselben Zeit heranzuziehen. Gibt es im gesamten Umkreis der damaligen Zeit tiefere und feinere Übereinstimmungen mit dem Geist und der seelischen Kultur der Iphigenie als in Beethovens Musik, und kann man die deutsche Humanität von damals darstellen ohne die Zauberflöte? Auch der Klassizismus in der Baukunst und in der Bildnerei und Malerei selbst der Franzosen bietet höchst einleuchtende und aufschlußreiche Parallelen zu gewissen Werken Goethes und auch Schillers, obschon dieser kein Interesse und Verständnis für jene Künste hatte. Goethe hatte auch das, und selbst wenn es nicht der Fall gewesen wäre, dürfte meines Erachtens der heutige Darsteller an jenen, tief in der Zeit begründeten Analogien nicht vorübergehen. Aber das Kraftzentrum, um das sich bei Korff alles bewegt, ist eben die Philosophie. Nun hat Kant durch Schiller sicher großen Einfluß auch auf Dichtungen der deutschen Klassik erlangt, aber steht er darum der klassischen Dichtung näher als Gluck und die Wiener Klassiker? Oder als Schinkel und Langhans, als Schadow, Dannecker, Thorwaldsen und Canova, als Carstens, David und John Flaxman? Sie alle fehlen in dieser Geistesgeschichte der Klassik. Korff mag sagen, sie gehörten in die geistesgeschichtliche Kunstwissenschaft, und es ist ja auch nach seinem Buche das eines Kunsthistorikers über die Kunst der Goethezeit erschienen. Aber so gut wie man Geschichte der Literatur mit der der Philosophie verbinden kann, läßt sich auch geistesgeschichtliche Literatur- und Kunstgeschichte verbinden. Ob der Einzelne das vermag, ist eine Frage persönlicher Vorbedingungen, und Korff bietet eben eine Auswahl, die durch seine persönlichen Anlagen bedingt ist.

Wenn ich diese grundsätzliche Einseitigkeit hier aufzeige, bedeutet das noch keine Kritik an dem, was er gegeben hat; ich gestehe, daß mich persönlich vieles, was in diesen beiden Bänden steht, in hohem Grade gefesselt hat. Das gilt namentlich von der Zusammenfassung von Werken verschiedener Autoren unter eine Idee, z. B. unter die verschiedenen Ausgestaltungen des Freiheitsgedankens im fünften Kapitel des ersten Bandes, das von den dichterischen Symbolen des Irrationalismus handelt: manche an sich längst bekannte Leistung bekommt da sozusagen einen neuen geometrischen Ort in der geistigen Bewegung, der ihre Bedeutung, jedenfalls ihren symptomatischen Wert erhöht. Das Fruchtbarste an der Korffschen Betrachtungsweise ist dies, daß er die Werke und ihre Urheber aus der Vereinzelung löst, in der sie manche frühere, auch ideengeschichtliche Bestrebungen in der Literaturgeschichte gelassen haben, daß er sie als Glieder eines großen und imponierenden geistigen Zusammenhanges aufzeigt. Er meint ja auch, für die Erkenntnis der Goethezeit sei es wichtiger, die gemeinsame Grundlage der aufeinanderfolgenden Stufen ins Auge zu fassen, als immer wieder den Gegensatz zwischen Klassik und Romantik zu betonen. Nun, auch dies bleibt wohl wichtig, aber gewiß hat etwa neben dem Buche von Strich, das jenen Gegensatz am schärfsten herausgearbeitet hat, auch die Zusammenschau Korffs ihren Wert. Eine Gefahr

dabei ist freilich, daß Verschiedenheiten unterschätzt werden und daß im besonderen die Einmaligkeit und auch die Motivenfülle der einzelnen Kunstwerke zu kurz kommen.

Wenn ich nun einige Beispiele gebe, so beginne ich mit einem, wo ich ohne Einschränkung zustimmen kann, den Bemerkungen über die Wahlverwandtschaften. Sie gehen über alles, was mir aus der Literatur darüber bekannt ist, weit hinaus, nur daß eben auch hier die künstlerischen Fragen zu sehr beiseite bleiben. Das Beispiel zeigt, wozu diese Richtung der Forschung fähig ist, aber es ist vielleicht kein Zufall, daß Goethe, wie wir hörten, in diesem einzigen Fall das Problem einer größeren Dichtung verstandesmäßig durchgeführt hat. In der ganz zu Ende gedachten Auseinanderlegung dieses Problems ist Korff unvergleichlich intensiver und feinsinniger als etwa gegenüber dem Tasso, auf den ich noch komme. Hier öffnen sich immer neue Prospekte hintereinander, es erschließen sich sehr mannigfaltige Perspektiven, und es wird eine Gerechtigkeit in der Abwägung aller Faktoren erreicht, die man an anderen Stellen des Buches vermißt. Hier lehnt der Verfasser gewisse grobe Entscheidungen mit einseitigem Für und Wider ab, deren er sich anderwärts nicht immer enthalten hat. Das liegt daran, daß ihn das Problem der Ehe mehr und positiver interessiert als etwa das des Künstlers, wie er überhaupt vor allem ethisch, nicht ästhetisch gerichtet ist.

Darum gelang ihm auch die Darstellung der Iphigenie viel besser als die des Tasso, nur daß leider auch die besonderen ästhetischen Werte des Ethischen unberücksichtigt bleiben. Auch zeigt sich hier schon eine Vorliebe für rein geistige Erklärung auf Kosten der psychologischen, etwa bei Orestens Heilung, die jedoch nicht in der Hauptsache durch bewußte Überlegungen begreiflich zu machen ist. Orest erleidet eine pathologische Krise, die zur Gesundung führt, aber solche Naturzustände findet Korff anscheinend nicht geistig genug. Auch die elementare Wirkung von Iphigeniens menschlichem Zauber auf das zerstörte Gemüt des umhergehetzten Bruders wird von Korff in einem Nebensatz erledigt, die bewußte Reue aber, die ihn durch ihre Gegenwart erst recht ergreife, dann aber zugunsten positiverer moralischer Haltungen überwunden werde, wird breit behandelt und philosophisch gedeutet. Wie steht es denn für einen künstlerisch anschauenden und hörenden Betrachter, der nicht vor allem auf tiefe Gedanken aus ist, mit Goethe (siehe oben) zu sprechen? Ich halte mich möglichst an die Worte des Stückes: von den Furien und der Reue gejagt, kommt Orest in den Tempelbezirk, der den Furien verwehrt ist, wo er also Ruhe vor ihnen hat. Dann aber von der Erzählung seiner Tat mit all den ausführlichen Erinnerungen aufgewühlt bis zur Verwirrung, erkennt er in lichteren Augenblicken den „erbarmenden" Blick der Schwester, er sieht ihre „Liebe" und sagt ihr, daß auch er sie lieben könnte wie seit lange keinen Menschen, wenn sie ihn nun eben nicht töten müßte. Durch diese letzte Vorstellung von neuem erschüttert, fällt er in „Ermattung". Aus der wohltätigen „Betäubung" erwachend, fühlt er erleichtert, daß die Qual in ihm sich endlich erschöpft hat, nachdem er sich ganz ausgesprochen und freundliche, ermutigende Eindrücke von der wiedergefundenen Schwester empfangen hat, die doch auch zu dem scheinbar für immer verfluchten Geschlecht gehört und dennoch von jeder Schuld, also offenbar auch von dem Fluche frei ist. Nun sieht er auch im halben Traum die Ahnen und auch die Eltern im Jenseits versöhnt. Der Anblick der wieder gütig hinzutretenden Schwester vollendet die Heilung, „es löset sich der Fluch". Orest sieht in Iphigeniens Wesen also nicht einen besonders niederdrückenden Gegensatz zu seiner Untat, sondern in der wohltuenden Gegenwart dieser Schwester fühlt er neue Hoffnung, die sein Schuldgefühl ablöst. Nach Korff wirkt Iphigenie auf den Bruder — ich halte mich mög-

lichst an seine eigenen Worte — als „Vorbild", als „Mahnung", die „beschämt" und die „Reue vertieft" und ihn dadurch von sich aus dem Wahnsinn nahe bringt; bei Goethe wirkt sie auf Orest rührend, liebevoll, beruhigend, tröstend. Bei Korff soll der Entschluß zu einer „sühnenden" Tat Orest der Reue entreißen, bei Goethe ist nach der Lösung des Fluchs von einer Sühne keine Rede mehr, der wieder auflebende Orest will endlich „mit vollem Dank genießen", was die Götter ihm gönnen, und nach „Lebensfreud' und großer Tat" jagen. Aus Korff spricht hier mehr Kant als Goethe. Seine Erläuterung mit ihren sittlichkeitsgeschichtlichen Perspektiven ist geistreich und tief, aber bloße Deutung aus freier Entwicklung von Ideen; die psychologischen Vorgänge, die in der Dichtung wirklich gestaltet sind, werden übersehen, und der warme und ergreifende Herzenston wird verfehlt. Korff erinnert an frühere Theoretiker des Tragischen, bei denen das moralische Bewußtsein eine unverhältnismäßige Rolle spielte. Das war gegenüber verschiedenen Dichtern in verschiedenem Grade berechtigt, gegenüber Goethe aber weniger als etwa gegenüber Hebbel oder Ibsen.

Eine gewisse Sorge um die Moral zeigt sich auch sonst bei Korff, z. B. in dem Abschnitt über die römischen Elegien, deren Wesen er nicht verkennt, wo er aber für Verständige ganz unnötig versichert, daß Goethe keineswegs die freie Liebe habe verherrlichen wollen, sondern daß man sich dergleichen genau so gut in einer jungen Ehe erlebt denken könnte. Es ist ja auch in einer solchen erlebt worden, aber Korff will anscheinend die Gewissensehe Goethes nicht anerkennen, er verschweigt, daß diese Elegien in der Hauptsache in Weimar erlebt worden sind, Christiane wird weder hier noch sonst in dem Buche genannt. Gewiß gehört sie nicht unmittelbar in die Geistesgeschichte, aber mittelbar sehr, und zwar nicht nur durch diese und andere Elegien, ihre Rolle in Goethes Leben ist auch ein wichtiges Symptom seiner Geisteshaltung, denn Goethe empfand sie als einen Zug antiker Sinnenfreude in seinem Leben und als ein „Naturwesen", dessen Umgang auch seine geistigen Kräfte stärkte, wie die Berührung des Antäus mit der Erde dessen körperliche.

Schwerer werden die Bedenken beim Wallenstein. Auch da sind viele treffende Bemerkungen zu finden, und doch kann ich dem Ganzen nicht zustimmen. Korff konstruiert den Friedländer als ein Opfer seines Gewissens oder doch seiner Scheu vor dem moralischen Urteil der anderen. Art und Grad seiner Sittlichkeit werden aufs Genaueste untersucht, ohne daß auch nur einmal gefragt wird, wie es mit den dramatischen Qualitäten des Charakters steht. Aber nicht nur, daß davon keine Rede ist, die ganze Wertung der Gestalt fällt unter jenem Gesichtspunkt genau umgekehrt aus, wie sie unter diesem ausfallen muß. Denn wenn Wallenstein moralisch zu weit geht, so geht er dramatisch nicht weit genug. Bei Korff werden dramatische Züge des Charakters als moralisch anstößig oder verwerflich hingestellt, und alles, was seine dramatische Schwäche ausmacht, wird als moralischer Vorzug gewertet, ohne daß die andere Seite berücksichtigt wird; sie bleibt aber doch für ein Kunstwerk trotz aller Geistesgeschichte immer die wichtigere, selbst wenn die moralische Auffassung Korffs in sich hier richtig wäre. Gerade weil Wallenstein so viele Zweifel hat, die einen Professor der Ethik zieren würden, ist er so schwer zum Handeln zu bewegen, also ein entsprechend undramatischer Charakter. Weil er jeden neuen Schicksalsschlag mit einer wohlgesetzten Rede abreagiert, wirkt er rhetorisch interessant, aber nicht als Mann der Tat, der er doch angeblich sein soll. Gewiß steht dieser Wallenstein geistig sehr hoch, aber für einen dramatischen Helden hat er zu viel Geist und zu wenig Willen. Er reflektiert zu gern, er hat zu oft Bedenken. Von ihm gilt wie von Hamlet: „der angeborenen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt, und Unternehmungen voll Mark und Nach-

druck, durch solche Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so den Namen Tat". Nur daß Shakespeare das als einen Mangel empfand und Hamlet als dramatischen Sonderling kennzeichnete, Schiller dagegen, der selber die Rhetorik zu sehr liebte, den wohlredenden Wallenstein wie einen Helden behandelte. In Wahrheit ist auch hier „eine Tat auf eine Seele gelegt, für die sie zu groß ist", und so ist der eigentliche Beweger des Dramas der Gegenspieler Oktavio. Gegen seine dramatischen Qualitäten, die im Vergleich zu dem ewig zögernden, aber nicht planmäßig zaudernden Titelhelden geradezu erquickend wirken, bleibt die moralische Fragwürdigkeit des Piccolomini künstlerisch ziemlich gleichgültig. Die Verschiebung des dramatischen Schwerpunktes muß jedem klar werden, der sich nicht auf die vielfache direkte Charakteristik des Titelhelden durch Personen seiner Umgebung verläßt, sondern das Kunstwerk künstlerisch betrachtend, vor allem die indirekte Charakteristik gelten läßt und auch in Rücksicht zieht, was nicht gesagt wird und nicht geschieht. Korff macht diesen Unterschied hier so wenig wie anderswo, ihm gilt nur der Inhalt des Gesagten, gleichgültig, von wem es gesagt wird. So nimmt er fremde Aussagen über Wallensteins angebliche Eigenschaften, die der Dichter nicht gestaltet hat, als vollgültig hin, als hieße es nicht auch hier: Bilde Künstler, rede nicht. Was nützt dem künstlerischen Eindruck des Ganzen selbst die glänzende Vorbereitung durch das „Lager", wenn der so ausführlich geschilderte und viel gepriesene Mann der Tat nachher, als er auftritt, durch sein Benehmen so gut wie nichts von alledem bestätigt. Korff möchte da eine allmähliche Auflösung sehen, aber sie ist ja schon vollendet, sobald Wallenstein erscheint. Alle Züge, die dramatische Vorzüge der Gestalt wären, sind nur in direkter Charakteristik gegeben, also nicht hinlänglich überzeugend, die viel unmittelbarer wirkende indirekte Charakteristik durch das ganze Handeln des Mannes erweist ihn als unheroischen Gehirnmenschen. Schiller, der durchaus und betont unpolitische Mensch, war nicht fähig, einen großen politischen Charakter zu gestalten, wie Shakespeare, der freilich ganz anders Politik erlebt hatte. Korff aber sieht in Schillers Schwächen lauter Stärken.

Auch er steht der politischen Sphäre wesentlich mit Abneigung gegenüber. Für ihn sind „wahrhaft große Menschen" nur die, „deren Pflichtgefühl die natürliche Neigung zu besiegen vermag". Das ist nun Moralismus. Was hat die Größe eines Menschen, ein quantitativer Begriff, mit der Moral zu tun? Mit demselben Recht oder vielmehr Unrecht könnte man von dem großen Mann vollkommene Schönheit verlangen oder tiefe Religiosität. Es gibt natürlich moralische Größe und ebenso religiöse, aber das sind Sonderfälle, und so wenig man von ihnen auch noch politische Größe verlangen kann, so wenig kann man diese von jenen abhängig machen. Sonst wären die meisten Heroen der politischen Geschichte keine wahrhaft großen Männer gewesen, und Wallenstein befände sich in immerhin ansehnlicher Gesellschaft. Nach Korff lädt er schon dadurch, daß er natürliche Neigung nicht durch Pflichtgefühl zu besiegen vermag, eine tragische Schuld auf sich, „ja seine eigentliche und tiefste Schuld". Von dieser Schuld ist immer wieder die Rede, und mit viel Scharfsinn wird der alte Schulbegriff einer verflossenen Ästhetik mit ethischem Purismus hin und her gewendet. Wer hätte gedacht, daß das noch einmal, just in der modernsten Richtung der Literaturgeschichte, geschehen würde. Auch die gute alte „sittliche Weltordnung" kommt wieder vor, an die ja Schiller und überhaupt die Klassik sicher glaubten; glücklich, wer es noch kann, Korff gehört zu diesen Glücklichen. Die sittliche Weltordnung soll bewirken, daß der Böse an seinem bösen Gewissen zugrunde gehe (wozu es nicht gerade eines so pompösen Apparats bedarf), und das soll Wallensteins Fall sein. Er soll nach Korff innerlich an der sittlichen Weltordnung zerschellen. Dem stehen freilich gerade die letzten Szenen in Eger

entgegen, wo Wallenstein innerlich wieder sehr auf der Höhe ist in einer Art tragischer Euphorie. Das sieht auch Korff, und er betont die tragische Ironie, weil Wallenstein ja längst vom Schicksal gezeichnet sei. Freilich, und dies Schicksal heißt Buttler, dem gegenüber er wirklich eine eindeutige Schuld auf sich geladen, aber nie Skrupel empfunden hat. Er geht also nicht innerlich daran zugrunde. Korff jedoch ist zufrieden, daß moralisch alles in Ordnung sei, Wallenstein Gelegenheit bekomme, zu büßen, damit die sittliche Weltordnung wiederhergestellt werde, und man hat bei der Lektüre bisweilen das Gefühl, daß die Engel in Korffs Seele bei seiner Arbeit lobgesungen haben. Wobei denn in manchem Leser ein Teufelchen das böse Wort zitieren mag, das Nietzsche, wie ich glaube mit Unrecht, gegen Schiller gerichtet hat: Moraltrompeter von Säckingen. Hätte Korff hier recht, so hätte Nietzsche auch recht. Zwar ist das Wort „die Schaubühne als moralische Anstalt" von Schiller, aber Korff macht allzu einseitig Ernst damit.

Sicher war Schillers philosophisches und im besonderen moralisches Interesse auch in seinen Dichtungen für einen großen Dramatiker ungewöhnlich stark, aber nicht zu seinem künstlerischen Heil, und von jener Seite her sind ihm in Zukunft schwerlich neue Freunde zu werben, schon deshalb nicht, weil Schillers Philosophie und die der Klassik überhaupt (von Kant abgesehen) denn doch vergänglicher war als wenigstens die Höhepunkte seiner und ihrer Kunst. Den Carlos hat Schiller schwer geschädigt, als er einen idealen Schwarmgeist sich zu sehr ausbreiten ließ und ihm eine politische Rolle übertrug, für die er nichts mitbringt und in der er lediglich eine überkomplizierte Intrigue anzettelt; und alle philosophischen Briefe über Don Carlos haben die Mängel nicht gut machen können. Kabale und Liebe dagegen, das Stück Schillers, das am meisten aus dem Leben schöpfte, wird länger leben als andere, namentlich als die Braut von Messina, die mit einer unglücklichen Schicksalsidee belastet ist und dem Zuschauer statt einer geistig befriedigenden Verknüpfung der Vorgänge einen plumpen Zufall bietet. Freilich, dergleichen kommt alle Tage vor, es wirkt aber darum noch nicht lebendig wie die wirklich gestaltete Menschlichkeit in jenem Jugendwerk. Auch der Tell zieht seine unvergängliche Kraft doch aus ganz anderen Quellen als aus „dem Sieg der gerechten Sache über den Bösen" und der „Macht der sittlichen Notwendigkeit in der Welt". Die Schweizer kämpfen für ihre eigene Befreiung und nicht für „die Wiederaufrichtung der sittlichen Ordnung der Welt". Das hat selbst Schiller seinen Bauern nicht zugemutet. Auch Tell handelt durchaus nicht oder gar „nur", wie Korff meint, als Vollstrecker der Gerechtigkeit, sondern viel menschlicher aus Liebe und Haß, er mordet, um Frau und Kinder zu schützen. Und gerade als er sich dieses Recht zur Notwehr klarmachte, wird es künstlerisch bedenklich, weil es allzu dialektisch entwickelt ist; wo der Waidmann anfängt zu philosophieren, in dem Monolog vor dem Mord, wird er unnatürlich und undramatisch. Im übrigen ist er ein echter dramatischer Held, wenn auch nicht der einzige des Stückes, aber einer der dramatischsten Menschen, die Schiller je gelungen sind, d. h. ein Mann, der weiß, was er zu tun hat, während Wallenstein meist nicht weiß, was er will, sondern bloß, was er denkt und was er sagen soll. Und weil Tells naturhafte Gefühle und Willensregungen so urkräftig gestaltet sind, darum wirken seine Szenen vor allen anderen immer wieder. Das Elementare, ja betont Ungeistige dieser Gestalt, das noch einmal an Sturm und Drang erinnert, und die höchst realen und brutalen Nöte der Schweizer sichern dem sonst allmählich zu einem Zitatenschatz gewordenen Stück stets von neuem die stärkste Wirkung auf der Bühne. Und schließlich ist das Drama ja für das Theater geschrieben. Dessen Perspektive und Leistungen sollte man gegenüber dem philosophischen Ertrag, den der Leser dieser Werke gewinnen kann, nicht so geringschätzig behan-

deln, wie Korff es tut (II, 263). Erich Schmidt hat gern darauf hingewiesen, wieviel zu dem menschlichen Verständnis schwieriger Stellen von Dichtungen ein großer Schauspieler beitragen kann, natürlich nicht zu dem philosophischen, sondern dem psychologischen und künstlerischen. Ja, am Ende leben manche Schillersche Stücke, wie die Jungfrau von Orleans und Maria Stuart, überhaupt nur noch von großen Schauspielerinnen, die natürlich das lebendig Weibliche mehr herausholen als den philosophischen Gehalt.

Am wenigsten einverstanden bin ich mit Korffs Deutung des Tasso, weil er hier einseitig und schroff Partei nimmt gegen den Künstler, und zwar im Namen der angeblich beleidigten „Gesellschaft", die er zum Träger der Idee der Humanität macht. Er führt aus, die höchste sittliche und geistige Kultur habe für Goethe damals wesentlich gesellschaftlichen Charakter gehabt, Besitz oder Nichtbesitz der gesellschaftlichen Gesittung habe ihm über den Wert des Menschen entschieden, die gesellschaftliche Achtung sei danach das höchste Gericht, vor dem jeder zu bestehen habe, der Anspruch darauf mache, ein wahrhaft kultivierter Mensch „und wir können im Sinne des Stückes auch sagen: hoffähig zu sein". (!) Er meint weiter, daß Goethe den Tasso, der die Prüfung als kultivierter Mensch nicht bestanden habe, — kann ein Unkultivierter all das sagen, was Goethe Tasso in den Mund legt? — ohne Milderung und mit vollem Recht verurteile; am Schlusse sei Tasso ein für allemal nicht nur von der Gesellschaft aufgegeben und damit jedes Wertes verlustig, sondern eben darum auch innerlich vernichtet. Also eine Tragödie mit sittlichem Untergang des Titelhelden.

Greift man nach dieser Auslegung, die manchen Leser wie eine Sünde wider den Geist der Kunst anmuten mag, zu dem heiligen Original, so ist dort alles ganz anders. Zunächst, um den entscheidenden Schluß vorwegzunehmen, ist der Tasso ja gar keine Tragödie, sondern von seinem Dichter als Schauspiel bezeichnet, wie die Iphigenie auch. Dort war das Thema: „alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", hier heißt es zuletzt: „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide". Dort bringt das Ethos, hier die Kunst am Schluß die Heilung. Antonio selber trägt dazu bei, indem er Tasso an sein Genie erinnert: „Du bist so elend nicht, als wie du glaubst, ermanne dich, erkenne, was du bist", worauf Tasso erwidert: „Ja, du erinnerst mich zur rechten Zeit". Und auch die letzten Worte des Stückes sagen deutlich, daß Tasso sich, wenn auch gescheitert, doch gerettet fühlt, — obwohl die Hofgesellschaft für ihn verloren ist. Nicht diese ist das Gericht, von dem er das endgültige Urteil über seinen Wert empfangen will, sondern die künstlerischen Sachverständigen, die in Rom versammelt sind und ihn erwarten, um über sein Werk zu urteilen. Denn es gibt keinerlei Anhalt dafür, daß Tasso diesen, in einer früheren Szene hartnäckig geäußerten Plan aufgegeben hätte. Korff aber meint, Tasso könne sich nicht länger achten — obwohl er sich in neu belebtem Dichterstolz vor gewöhnlichen Menschen bevorzugt fühlt? —, die Hilfe Antonios sei als Demütigung zu verstehen, als tiefste Form des inneren Unterganges, der Dichter rettet nur das nackte Leben, nachdem er das höhere, d. h. gesellschaftliche Leben, verloren habe und zu einem menschlichen Wrack geworden sei; ja er scheut sich nicht zu sagen, Tassos Leben sei auch „vor Gott" fortan ohne Wert, — weil er eine Prinzessin umarmen wollte! In Wahrheit beruft sich Tasso gerade am Schluß auf einen Gott, der ihn begnadet hat. Man sieht, der Interpret hat hier mit sonderbarer Freiheit des Geistes konstruiert, mehr aus dem eignen Geist heraus als aus der Geistesgeschichte.

Es gibt ja auch noch andere Zeugnisse gegen die angebliche Verwerfung Tassos durch seinen Dichter, Zeugnisse, die Korff außer Acht gelassen hat. Goethe sagte

zu Eckermann (3. Mai 1827), die Verzweiflung über sein künstlerisch unfruchtbares Hofleben in Weimar habe ihn nach Italien getrieben, und dort habe er mit neuer Lust zum Schaffen die Geschichte des Tasso ergriffen, um sich von dem frei zu machen, was ihm noch aus seinen weimarischen Erinnerungen anklebte, der Tasso sei ein gesteigerter Werther. Und am Schluß der italienischen Reise hat er erzählt, wie schwer ihm der Abschied von Rom geworden sei und wie er dadurch wieder in die Tassostimmung gekommen sei, die Stimmung einer Verbannung habe ihn erfaßt, weil er eben wieder nach Weimar, an den Hof, in die Gesellschaft mußte, die er in Italien bekanntlich nach Möglichkeit gemieden hatte. Und nun soll er nach Korff den Tasso mit strafendem Sinn in die Verbannung schicken, weil er sich nicht gesellschaftsfähig erwiesen habe. Gerade diese Dichtung soll eine Apotheose des Hoflebens und eine Philippika gegen den Künstler geworden sein? In der Epoche, in der Goethe wieder zum Dichter wurde, soll er in eben dem Werk, das ihm dazu verhalf, einen Dichter einem Hof aufgeopfert oder ihn durch Vergleich mit Hofleuten haben bloßstellen wollen, seinen früheren Gegnern in Weimar also Recht gegeben haben? Dahin soll die Flucht nach Italien geführt haben? In Italien, wo er sich mehr Künstler fühlte als jemals vorher und nachher und wo er den Tasso zum guten Teile schrieb, soll er einen solchen Verrat an der Kunst begangen haben? In Wahrheit beging er gerade damals einen Verrat an der Gesellschaft: er vollendete den Tasso ja erst, als er der Weimarer Gesellschaft den Trotz angetan hatte, seine Freundin Christiane ins Haus zu nehmen. Damals war ihm schwerlich danach zumute, bei der Gesellschaft gleichsam um Verzeihung zu bitten, indem er ihr den Tasso, worin alle sein eigenes Urbild erkannten, opferte, oder vor der altgewordenen Charlotte von Stein mater peccavi zu sagen; sondern er dichtete gleichzeitig mit der Vollendung des Tasso die römischen Elegien und weiterhin den Gott und die Bajadere — „Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor“. Und der Schöpfer solcher Dinge sollte den Dichter, den er als großen Künstler schildert, um eines im Vergleich zu dem Leben der Bajadere lächerlich geringen Fehls willen verdammen? Das Verdammen ist Goethes Sache überhaupt nicht gewesen, und er hat im besonderen nie daran gedacht, wichtige Seiten, ja die zentrale Anlage seines eigenen Wesens zu verwerfen. Dergleichen widersprach der Grundhaltung seines Geistes, denn er war weder Kant noch Schiller. Es ist eben doch gut, auch die Unterschiede innerhalb der Goethezeit zu beachten, die geistesgeschichtliche Verallgemeinerung darf nicht so weit gehen, daß man Goethe wie einen Moralisten richten läßt. Nur bei Korff ist alles Strenge, ja sittliche Überhebung, bei Goethe aber Schmerz, nicht bloß in dem, was Tasso sagt, auch bei der Prinzessin und beim Herzog, und selbst bei Antonio schließlich Mitleid.

Korff nimmt alles so schlimm, wie es der aufgeregte Tasso, den er doch scharf, ja wegwerfend kritisiert, wenigstens zeitweilig tut. Es liegt an Tassos schwerem Geblüt, daß er die leidigen Vorgänge am Hofe nicht leichter nimmt, Korff aber folgt ihm darin, indem er seinerseits die für Tasso abträgliche Bedeutung der Vorgänge noch mehr aufbauscht, nur im umgekehrten Sinne wie dieser und sub specie aeterni. Statt eines aufgeregten Dichtertemperaments spricht ein kalter Staats- oder Gesellschaftsanwalt, der nur daran denkt, daß jener in seinem aufgewühlten Zustand den anderen, die ihn doch auch ungerecht oder listig behandelt oder im Stich gelassen haben, nicht gerecht wird, aber nicht daran, wie er darunter leidet, daß er sie glaubt verwerfen zu müssen. Gerade hierin aber, in seinem Leiden, das bis nahe an Verfolgungswahn geht, liegt, was tragisch ist in diesem Stück.

Goethe war nicht bloß milder als sein Ausleger, er war auch weise. Und so schildert sein Herzog in der ersten Szene das Leben in der „Gesellschaft“ zwar als

nützlich und namentlich für den Dichter gesund, aber nicht als eine besonders sittliche Aufgabe oder ein ethisches Verdienst; der Fürst ist ja ein Weltmann, kein Priester und auch kein Sozialpädagoge. Auch Eleonore ist es nicht. Sie sagt beim Abschied zu Tasso: „Wir wollen nichts von dir, was du nicht bist, wenn du nur erst dir mit dir selbst gefällst"; nicht einmal sie ist von dem ethischen Rigorismus Korffs beseelt, denn sie weiß: „Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte", sie mutet ihm also nicht zu, daß auch er vor allem nach Sitte strebe. Wenn sie nachher über seine plötzliche Umarmung entsetzt ist, hat sie wohl ein Recht dazu, denn sie ist eine kränkliche, an Entsagung gewöhnte, auch nicht mehr ganz junge Dame, die sich eine wirkliche Liebe nicht zumutet, vielleicht auch nicht gestatten kann, sondern sich begnügen muß mit der „reinsten geistigen Liebe", die Korff nun wie ein allgemeingültiges Ideal behandelt. In Wahrheit darf die Prinzessin verlangen, daß man sie respektiert, wie sie ist, aber sie kann keine ethische Norm für einen Künstler darstellen, und danach ist sein Mißgriff ihr gegenüber zu bewerten, der ja, wie auch Korff nicht leugnet, von einem Mißverständnis ausgeht.

Korff legt besonderen Nachdruck auf das Wort „Erlaubt ist, was sich ziemt", das die Prinzessin früher Tassos freilich etwas libertinistischem „Erlaubt ist, was gefällt" entgegengesetzt hat, und er findet darin einen adäquaten Ausdruck für die Denkweise der klassischen Goethezeit. Ich lasse beiseite, daß Goethe beide Aussprüche aus den Quellen der Renaissancezeit übernahm, daß man also für eine geistesgeschichtliche Charakteristik seiner Zeit nicht viel damit machen kann, und meine, Goethe wollte damit nichts weiter als die beiden Figuren charakterisieren. Sicher wollte er nicht, wie Korff glaubt, Tasso dadurch als sittlich mangelhaft hinstellen, denn er legte ihm an anderer Stelle ein Wort in den Mund, das wohl für das Gefühl vieler Menschen zu den herrlichsten gehört, die wir von Goethe haben. Als Antonio nämlich Tasso Unsittlichkeit vorwirft, erwidert dieser: „Viel lieber, was Ihr Euch unsittlich nennt, als was ich mir unedel nennen müßte". In der Tat, es gibt ja ein höheres Ethos als die Sitte der „Gesellschaft", und das macht Tasso hier mit Recht für sich geltend. Auch Goethen, als er dieses Werk schrieb, war solche Denkart sicherlich nicht fremd, er mag das Wort innerlich auch auf sein Verhältnis zu Christiane und auf das Verhalten der Gesellschaft dazu angewendet haben. Ich erinnere an die Elegie Amyntas.

Goethen, der doch mehr Künstler war als irgend etwas anderes, war es aber auch natürlich, daß in einem guten Drama mit tragischem Einschlag Recht und Unrecht auf beide Parteien verteilt und sogar ungefähr im Gleichgewicht sind. Darum war er ja, gleich vielen großen Künstlern, so wenig zum Moralisten wie zum Politiker geschaffen. Ein Drama ist um so dramatischer und auch um so tragischer, je stärkere Kräfte und Rechte sich gegenüberstehen, und der Sinn des Dramas ist der Kampf selber und nicht irgendein Ergebnis, das wie der Schluß aus einer Verstandesoperation zu ziehen wäre. Korff macht mit seiner Auslegung aus dem Drama ein Lehrgedicht, in dem die Rechnung glatt aufgeht, auf der einen Seite nichts und auf der anderen ein großer Überschuß bleibt, so daß das Resultat eindeutig formuliert werden kann — quod erat demonstrandum. Vielleicht legt die geistesgeschichtliche Methode, wenigstens in dieser Einseitigkeit gehandhabt, die Gefahr solchen grundsätzlichen Irrtums nahe, vielleicht begünstigt sie eine gewisse Hinneigung zur didaktischen Auslegung der Poesie. Aber gerade an einem so reichen Werke wie dem Tasso erweist sich eine so einfache Lösung als unmöglich. Wenn Korff sich darauf beruft, daß Goethe als das Motiv zum Tasso die Disproportion des Talentes mit dem Leben bezeichnet habe, so wissen wir aus unserem ersten Eckermannzitat, wie vorsichtig eine solche gelegentliche Bemerkung gerade aus Goethes Munde zu verwerten

ist, wie mißtrauisch er allen abstrakten Formeln gegenüberstand. In der Tat ist jene Formel genau so wie die Korffsche „Künstler gegen Sitte“ viel zu eng für dieses Werk. Mindestens den gleichen Umfang wie dieses Problem nimmt das Auf und Ab von Selbstgefühl und Zweifel in der Seele dieses Künstlers ein, das auch allgemeinere Geltung hat; und gibt es hier nicht noch viele andere Gegensätze, steht hier nicht Einsamkeit gegen Geselligkeit, der im höchsten Sinne schöpferische Einzelne gegen die nur ordnende, verwertende, praktisch handelnde Gesellschaft, der Mann aus dem Volke mit trauriger Jugend und beschattetem Gemüt gegen den glänzenden Hof, urwüchsige Leidenschaft gegen kühlen Verstand und Berechnung bei drei der anderen Personen und kränkliche Zartheit bei der vierten, aber auch, ganz im Gegensatz zu der Korffschen Auffassung, Ideal gegen Wirklichkeit? Kann man bei einer solchen Fülle von Gegensätzen eindeutig Partei nehmen und in einem Ton, als gelte es, die heiligsten Güter gegen einen Frevler zu schützen?

Diesen Ton, den ein Literarhistoriker gegen einen Dichter wie den Goetheschen Tasso seit Gervinus nicht mehr angeschlagen hat, muß ich doch zum Schlusse noch durch einige Beispiele kennzeichnen. Der Verfasser spricht von Tassos Weltfremdheit, „auf die sich Künstler dieser Art (?) so gern etwas zugute tun und die so gern auch in ein meistens wenig angebrachtes Überlegenheitsgefühl gegen die Gesellschaft überzugehen pflegt“. Zu Künstlern „dieser Art“ wie der Goethesche Tasso gehörten aber auch Michelangelo, Rembrandt, Beethoven, die mit der „Gesellschaft“ keineswegs zu leben wußten, doch wahrlich nicht bloß aus Mangel an gesellschaftlicher Erziehung. Sie trifft es so wenig wie Goethes Tasso, wenn der Verfasser weiter sagt: „Der Künstler, der solchen Bildungswillens ermangelt und sich darauf beschränkt, mit den verantwortungslosen (!) Erzeugnissen seines „Originalgenies“ die Welt zu verblüffen (!), der kann von der gebildeten Gesellschaft nachsichtig wohl geduldet werden, aber im Grunde genommen ist er in ihren Augen nur ein Komödiant“. Leider auch in Korffs Augen. Doch er sollte Goethe dabei aus dem Spiel lassen. Andere werden der Meinung sein: so weit die Gesellschaft sich wirklich heute noch gegenüber „Künstlern dieser Art“ wie Goethes Tasso so verhält, macht sie sich lächerlich. Sie hat solchen Genien lediglich dankbar zu sein, denn sie hat oft sehr wenig für jene getan, aber Unendliches von ihnen empfangen, und sie ist in keiner Weise zum Richter über die berufen, die nun einmal in anderen Sphären leben, leben dürfen und zum Teil auch müssen. Korff aber meint, wie beschaffen auch die Hüter der gesellschaftlichen Ordnung sein mögen, das, was sie bewahren, „sichert ihnen in jedem Fall eine Würde, mit der sie den genialen aber ungeselligen Individuen gegenüber immer im Rechte sind“. Er deutet Goethes Meinung im Tasso dahin, das Genie müsse sich beschränken, damit sittliche Humanität entstehe, denn diese sei das Höchste, was der Mensch erreichen könne und solle, also nicht etwa Werke wie die jener großen Außenseiter der Gesellschaft. Mir scheint, daß man die geistig seelische Bildung, die in den Werken der Michelangelo, Rembrandt, Beethoven lebt, auch als höchste Humanität bezeichnen könnte, die Menschen erreichbar ist, ja es ist mir fraglich, ob daran gemessen die ganze „Gesellschaft“ der letzten Jahrhunderte sich irgendwie stolz ausnimmt. Warum in aller Welt sollen schöpferische Geister jenes Ranges „Vernunft und Maß“, woran es ihnen doch wahrlich nicht fehlte, gerade in dem oft äußerlichen und oberflächlichen Gesellschaftsleben zeigen? Sind Vernunft und Maß da mehr wert als in unvergänglichen Kunstwerken? Nach Korffs Forderung umgänglicher Manieren, die er mit sittlicher Humanität bedenklich gleichsetzt, müßte man, angeblich auch im Sinne Goethes, wohl wünschen, daß der unselige Buonarotti, der in der Sixtina drohte, den Papst vom Gerüst zu werfen, wenn er heraufkäme, etwas höflicher gewesen und dafür in

Gottes Namen Werke geschaffen hätte, die weniger terribili wären; oder daß der bürgerlich so traurig gescheiterte Rembrandt, der in seiner Nachtwache rücksichtslos über die Wünsche der zu porträtierenden „Gesellschaft" hinwegging, sich lieber mit weniger tiefen Offenbarungen seines Genius begnügt und dafür einen korrekteren Lebenswandel geführt hätte; oder daß der „tolle" Beethoven, der die schreckliche Szene mit dem kaiserlichen Hof in Teplitz aufführte, nicht ganz so dämonisch in Leben und Werken gewesen wäre. „Den Geist dämpfet nicht", hat der Apostel Paulus gesagt, der freilich auch betrübend wenig Rücksicht auf die kultivierte und höfische Gesellschaft seiner Zeit nahm. Gewiß, Goethe war anders als sie alle, menschlich harmonischer, aber nicht größer. Korff kann darauf hinweisen, daß er die naturhafte Genialität seiner Frühzeit preisgegeben hat, aber es gibt Leute, die darüber klagen, daß er einen zu hohen Preis gezahlt habe. Korff hätte der Wahrheit gemäß hinzufügen können, daß er auch philiströse Züge ursprünglich in seinem Wesen hatte. Doch konnte er noch ziemlich spät Napoleon, der doch nichts von jenem Ideal der Humanität hatte, als eine große Naturgewalt nicht bloß bewundern, auch verehren. Und in seinem Tempo spürt man von den Grenzen seines Wesens so wenig wie in seinen anderen größten Werken. Philiströse Züge da hineininterpretieren, heißt der deutschen Klassik keinen guten Dienst für Gegenwart und Zukunft erweisen.

Genug nun auch vom Tasso. Es erschien mir wichtig, gerade diesen Fall ausführlich zu erörtern. Wenn ein Meister der Geistesgeschichte an dem größten Künstlerdrama, das die deutsche Dichtung kennt, so versagt, dann ist das wohl über den Einzelfall hinaus des Aufmerkens wert wie ein Menetekel für eine Methode, die zu großen Fortschritten, aber auch zu erstaunlichen Rückschritten führen kann. — Zum Schluß will ich nicht unterlassen, noch einmal darauf hinzuweisen, daß die Kunstheorie in diesem Buch zu ihrem vollen Rechte kommt. Im ersten Bande sind ihr etwa 40, im zweiten etwa 100 Seiten gewidmet, die man künftig wird berücksichtigen müssen, wenn man Geschichte der Ästhetik oder Poetik treibt. Ich wäre gerne darauf eingegangen, aber es erschien mir dringlicher, die Behandlung, die den Kunstwerken selber in diesem Werk zuteil wird, zu charakterisieren.

Leipzig. Erich Everth.

Goethe und die bildende Kunst des klassischen Altertums.*)

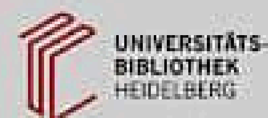
Von

Herbert Koch.

Wer heute die Millionenstadt Rom betritt, sieht sich einer erstaunlichen Erscheinung gegenüber. Das Rom, das Goethe gekannt und geliebt hat, von dem bis vor einem Jahrzehnt noch ein immerhin großer Teil erhalten war, ist nicht mehr. Das Gesicht der ewigen Stadt verändert sich von Tag zu Tag. Die Reste des römischen Altertums lösen sich aus dem lebendigen Zusammenhange der Jahrhunderte, werden isoliert, eingezäunt, werden zu archäologischen Denkmälern, die an breiten Verkehrsstraßen liegen. Das alte pittoreske Rom soll verschwinden und verschwindet wirklich. Allenthalben entstehen neue Quartiere mit Riesenhäusern eines recht fragwürdigen Stiles, zwischen denen etwa noch die Villa Albani als kostbares Kleinod eingebettet liegt. Über dem Forum des Trajan erhebt sich das Marmorgebirge des Monumento Vittoriano.

Ich erzähle das nicht, um zu klagen und alte Zeiten zurückzusehnen. Abgesehen von allen Besserungen der Hygiene und des Verkehrs, man darf sogar sagen, der Menschenwürdigkeit des Daseins — gerade der Archäologe gewinnt ja ungeheuer viel, ihm kann es gleichgültig sein, ob die Riesenarbeit der Freilegung und Wiederherstellung der Ruinen vorerst einmal einem historisch begründeten Imperialismus dienen muß. Die Großartigkeit kaiserzeitlicher Baukunst ist jedenfalls noch niemals so hervorgetreten wie heute, wo sie als Masse selbst dem Barock kaum mehr viel nachsteht. Wer aber gar in der Campagna, in den Maremmen, in den Pontinischen Sümpfen beobachtet, wie immer größere Flächen Landes dem Getreidebau wiedergewonnen, damit zugleich gesund und bewohnbar gemacht werden, der wird erst recht nicht jammern, sondern sich eher nachdenklich fragen, was wohl der Dichter des zweiten Faust zu solchem Wandel gesagt haben würde. Gewiß nicht mehr das, was er aus einem Briefe Wilhelm v. Humboldts in seinen Winckelmann aufgenommen hat: „Ich kenne für mich nur noch zwei gleich schreckliche

*) Vortrag, gehalten für die Freunde des Humanistischen Gymnasiums, Ortsgruppe Halle, am 15. Juni 1932.





Dinge: wenn man die Campagna di Roma anbauen und Rom zu einer polizierten Stadt machen wollte, in der kein Mensch mehr Messer trüge. Kommt je ein so ordentlicher Papst, was denn die zweiundsiebzig Kardinäle verhüten mögen, so ziehe ich aus. Nur wenn in Rom eine so göttliche Anarchie und um Rom eine so himmlische Wüstenei ist, bleibt für die Schatten Platz, deren einer mehr wert ist als dies ganze Geschlecht."

Was ich feststellen wollte, ist der Unterschied zwischen dem Zustande Roms und Italiens 1786/88, den Jahren von Goethes Reise, und dem Heute. Er ist mindestens so groß, wie der des heutigen Verhaltens unserer abendländischen Welt zur Antike, verglichen mit jenem der Goethezeit.

Überlegen wir, was Goethe von antiker Kunst an sich erfahren hatte, als er nach Italien aufbrach. Wenig und viel. Das wenige Greifbare, was er im Vaterhause vor Augen hatte, waren Gesteinsproben, vielleicht das eine oder andere Altertum, vor allem aber jene römischen Prospekte, „mit welchen sich der Vater einen Vorsaal ausgeschmückt hatte, gestochen von einigen geschickten Vorgängern des Piranese .... Hier sah ich täglich die Piazza del Popolo, das Coliseo, den Petersplatz, die Peterskirche von außen und innen, die Engelsburg und so manches Andere. Diese Gestalten drückten sich tief bei mir ein, und der sonst so lakonische Vater hatte wohl manchmal die Gefälligkeit, eine Beschreibung des Gegenstandes vernehmen zu lassen."

Das ist etwas ironisch und fast mit einer gewissen Bitterkeit gesagt. Prüft man nach, was der Sohn sonst noch gelegentlich äußert, so wird ganz klar, daß der alte Herr Rat doch viel mehr gegeben hat. Seine große Zeit war ja die italienische Reise im Jahre 1740 gewesen; Italien dauernd sein Wunschland geblieben. Wenn er aus der Verbitterung über die allgemeinen und die eigenen Zeitläufte durch die Macht der Erinnerung einmal wieder auftauchte, dann übertrug er auf Wolfgang Goethe das Tiefste: Sehnsucht. Daß die Mignonlieder vor der italienischen Reise gedichtet werden konnten, ist nur so erklärlich.

Es folgt Leipzig und, was die bildende Kunst anlangt, Öser. Wieder sind es nur wenige Tatsachen, die ihm der menschlich verehrte Akademieleiter übermitteln kann. Goethe sah bei Öser Abgüsse des Satyrs mit der Fußklapper und des Vaters Laokoon (nicht der ganzen Gruppe); er beschäftigte sich natürlich mit den Fragen, die durch Winckelmann und Lessing ein literarisches Diskussionsthema geworden waren; er hörte Persönliches über Winckelmann. Aber er läßt doch später deutlich durchblicken, daß ihm die Kunsttheorien, die Öser so hoch hielt, recht unklar blieben. „Sibyllinische Bücher" hat er sie im Alter genannt und zu Eckermann sogar gesagt, daß man von Winckelmanns Werken nichts lernen könne, Alles aber von seiner Person. Was in jener Zeit auf ihn

wirkte, war Winckelmanns R u h m, dieser allerdings sehr stark. „Ich erinnere mich noch der Stelle, wo ich (die Nachricht von seinem Tode) zuerst vernahm; es war in der Pleißenburg, nicht weit von der kleinen Pforte, durch die man zu Öser hinaufzusteigen pflegte.“ Da klingt eine echte Erschütterung nach; aber es brauchte noch Jahre, bis ihm Winckelmann und antike Kunst selbsterlebte Wirklichkeit wurden. Höchst bezeichnend sein kurzer Aufenthalt in Dresden, 1767. Die Gemäldegalerie ist ihm alles. „Die Antiken standen noch in den Pavillons des Großen Gartens; ich lehnte ab, sie zu sehen ..... nur zu voll von der Überzeugung, daß in und an der Gemäldesammlung mir noch Vieles verborgen bleiben müsse ...“

Als Goethe nach Frankfurt zurückgekehrt ist, verschwinden für längere Zeit die ersten Antikeneindrücke hinter Krankheit, hinter christlichen und moralischen Hingebungsversuchen und Selbstquälereien. Aber kaum ist er auf dem Wege zur Genesung, so bricht es wieder aus: im November 1769 fährt er nach Mannheim und sieht den berühmten Antikensaal. „Nach einer langen Pause ward ich auf einmal in das volle Meer gestürzt.“ Und bald stehen in seinem Mansardenzimmer Abgüsse: Köpfe von Niobiden und die drei aus der Laokoongruppe sind die wichtigsten. „Diese edlen Gestalten waren eine Art von heimlichem Gegengift, wenn das Schwache, Falsche, Manierierte über mich zu gewinnen drohte.“ Gleich beginnt er auch, die großen Eindrücke in Worte zu fassen. Der späte Propyläenaufsatz über Laokoon geht im Keime auf diese Zeit zurück. Von der ersten Fassung, die er an Öser geschickt hatte, sind ja leider nur wenige Bruchstücke erhalten; aber sie sind wichtig genug. Ein neuer, leidenschaftlicher Ton macht aufhorchen; man merkt, wie aufgelockert, wie innerlich bewegt er war, wie vorbereitet eben deswegen auf Straßburg — und auf Herder.

Es ist zunächst die Landschaft des Elsaß und das unvermittelte, urpersönliche Erlebnis des Münsters, was ihn hinreißt. Daß er vom klassischen Altertum nicht abgelenkt wird, daß sein Herz der Antike weit geöffnet bleibt, dafür sorgt Herder, der erste universale Mensch, dem er begegnet. Herders Einwirkung kann gar nicht überschätzt werden.

Man muß sich die Situation vorstellen. Ein Mann, von dem Goethe gesagt hat: „Was in einem solchen Geiste für eine Bewegung, was in einer solchen Natur für eine Gährung müsse gewesen sein, läßt sich weder fassen noch darstellen“, — dieser Mann ist durch ein widriges, schmerzhaftes Augenleiden monatelang ans dunkle Gasthauszimmer gefesselt. Alles in ihm drängte stürmisch nach Aussprache, und Goethe wird der Adept, der sich gutmütig auch quälen läßt, weil das, was ihm gegeben wird, so ungeheuer viel ist. Kein Zweifel, daß er alle Grundgedanken des ersten „Kritischen Wäldchens“ und der „Plastik“ kennen

lernte, von allem anderen nicht zu reden. Und ebenso bedeutsam ist, daß Herder vor Goethe ein ganz neues, großartiges Bild des griechischen Heiden Winckelmann aufrichtete.

So hatte noch keiner zu ihm von Homer, von den Tragikern, von griechischer Skulptur gesprochen. Nun vernahm er von der Wahrheit des Tastens und Fühlens, von dem ewigen Trug der Augen. „Seht jenen Liebhaber, der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gesicht zum Gefühl zu machen, zu schauen, als ob er im Dunkeln taste? Er gleitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt wie beim Gemälde ... darum gleitet er; sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feineren Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu fassen. Sie hat's! die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht als ob sie sehe, sondern taste, fühle. Eine Bildsäule kalt beschrieben, gibt so wenig Ideen als eine gemalte Musik; lieber laß sie stehen und gehe vorüber." Und mit noch deutlicherem Bezug auf Winckelmann: „Wehe dem Liebhaber, der in behaglicher Ruhe seine Geliebte von fern ansieht und genug hat! wehe dem Apollo-, dem Herkulesbildner, der nie einen Wuchs Apollos umschlang, der eine Brust, einen Rücken Herkules' auch nie im Traum fühlte." Klingt das nicht nach in den berühmten Versen der 5. Römischen Elegie:

„Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand."?

Und wenn Herder sagt: „Der Jüngling verwandelt sich plötzlich in einen Apollo, oder vielmehr Apollo in den Jüngling, und die Statue steht da" — so finden wir auch diesen tiefen und richtigen Gedanken beim alten Goethe wieder, nicht zufällig in seinem Winckelmann: „Der Gott war zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben."

In „Dichtung und Wahrheit" bildet den Abschluß der Straßburger Zeit, nach der Sesenheimer Erschütterung, ein zweiter Besuch des Mannheimer Antikensaales; den ersten erwähnt er nicht. Erst jetzt zählt er auf, was ihn in diesem Walde von Statuen am meisten gepackt hat. Den Sieg über alle anderen trug in der Erinnerung nicht mehr Laokoon, sondern Apoll von Belvedere davon. Daneben stehen der sterbende Gallier und die Dioskuren von Monte Cavallo, ein Kapitell vom Pantheon, bei dessen Anblick der frische Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfing.

Der Bericht schließt mit den Worten: „Dieses große, und bei mir durchs ganze Leben wirksame frühzeitige Schauen war dennoch für die nächste Zeit von geringen Folgen. Wie gern hätte ich mit dieser Dar-

stellung ein Buch angefangen, anstatt daß ichs damit ende: denn kaum war die Tür des herrlichen Saales hinter mir zugeschlossen, so wünschte ich mich selbst wiederzufinden, ja ich suchte jene Gestalten eher, als lästig, aus meiner Einbildungskraft zu entfernen, und nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden. Indessen ist die stille Fruchtbarkeit solcher Eindrücke ganz unschätzbar, die man genießend, ohne zersplitterndes Urteil, in sich aufnimmt. Die Jugend ist dieses höchsten Glückes fähig, wenn sie nicht kritisch sein will, sondern das Vortreffliche und Gute, ohne Untersuchung und Sonderung, auf sich wirken läßt."

Goethe wird der Dichter des Götz, des Werther, des Urfaust. Die Antike bleibt ihm stets ganz nahe, das zeigen Prometheus, Ganymed, Proserpina, auch manche eigentliche Kunstbetrachtung; aber das mächtige Stürmen und Drängen löst doch die festen Formen zeitweilig auf und rückt deshalb die bildende Kunst seinem Blickkreise ferner. Wach blieb immer, auch in diesen Jahren, die Sehnsucht nach dem Süden. „Nach Italien, Langer! nach Italien! Nur nicht übers Jahr. Das ist mir zu früh; ich habe die Kenntnisse noch nicht, die ich brauche", schreibt er 1770; doch 5 Jahre später: „Ich war von dem Gipfel des Gotthard, Italien den Rücken kehrend, nach Hause gekehrt, weil ich Lili nicht entbehren konnte." Das erste Weimarer Jahrzehnt mußte vergangen, das unbändige titanische Ich hinuntergezwungen sein, bis der alte Traum Erfüllung wurde.

Im September 1786 flieht Goethe, 37 Jahre alt, aus Karlsbad nach Italien. „Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif." Aber nun darf man ja nicht glauben, er wäre als bloßer Kunstenthusiast nach dem gelobten Lande gepilgert. Was ihn mit unwiderstehlicher Macht dorthin trieb, war vielmehr ein Ganzes, die bildende Kunst nur ein kleiner Teil. Was er zunächst suchte und fand, war das südliche, reiche Land mit seiner großen Vergangenheit, war das freundlichere Klima, das interessante Volksleben; dazu winkte die Befreiung aus der Enge des Weimarer Hofes, aus lastender, verantwortungsvoller Tätigkeit. So freiheitsdurstig ist er, daß er, den der Werther schon weltberühmt gemacht hatte, in Rom fast ängstlich aller großen Repräsentation und Gesellschaft ausweicht.

Am 22. März d. J. hat die Reale Accademia d'Italia uns Deutschen die erste vollständige Ausgabe der Reiseaufzeichnungen des alten Johann Caspar Goethe als kostbares Geschenk beschert. Seitdem sehen wir viel klarer als bisher, daß der Dichter seine Reise auf den Spuren des Vaters begonnen hat. Es ist ganz merkwürdig, wie nahe er ihnen folgt. Bei Beiden gleichmäßige Teilnahme an Volksleben, Festen, Prozessionen, an Musik und Theater; gleiches Interesse an Geologie, an



Pflanzen und Bäumen, am Meere; an Bodenformation, an Landbestellung; kein Vorrang der Kunst, wenn natürlich gerade hier auch Unterschiede sind. Denn den Vater begeisterte die italienische Kunst seiner Zeit; er war nebenher ein sehr fleißiger Antiquar, der eine Unmenge von lateinischen Inschriften kopiert hat; der Sohn ist künstlerisch ganz anders vorgebildet, sucht Renaissance und Antike. Aber es scheint doch sehr wichtig, daß z. B. Palladio schon dem Vater einen tiefen Eindruck gemacht hat, „questo grand'uomo", wie er ihn nennt. Und für die Betrachtung großer Naturphänomene, wie des Vesuv, ist er offensichtlich der Mentor.

Der erste klare architektonische Eindruck des Dichters, nach dem mehr allgemeinen des Amphitheaters in Verona, ist also Vicenza mit den Palästen, dem Theater und der Villa rotonda, Venedig mit den Kirchen des Palladio. Er ist glücklich, als er in Padua wenigstens eine englische Ausgabe seiner Werke erhascht. Und sie führt ihn wieder zu Vitruv. „Seitdem ich in Vitruv und Palladio gelesen, wie man Städte bauen, Tempel und öffentliche Gebäude stellen müsse, habe ich großen Respekt vor solchen Dingen. Auch hierin waren die Alten so groß im Natürlichen." Auf diesem merkwürdigen Umwege wird ihm der kleine augusteische Tempel in Assisi zur ersten bewußten Offenbarung antiker Baukunst. Man wundert sich nicht, daß ihn 5 Monate später der Anblick der mächtigen alten Griechentempel in Paestum mehr erschreckte als erfreute.

Endlich, immer rascher reisend, selbst Florenz beiseite lassend, erreicht er, fast wie ein Verdurstender, Rom.

Hier kann ich nur hervorheben, was mir ganz wesentlich erscheint. Das ist einmal die tatsächliche Veränderung von Goethes Gestalt. Denn es ist, wenn man den wunderschönen, schlanken Rokokomenschen, den August Darbes 1785 für Lavater malte, in Erinnerung hat, gar kein Gedanke daran, daß Tischbein, Trippel oder der unbekannte Schöpfer der herrlichen Tonbüste (sie läuft irrtümlich unter dem Namen Klauers) — daß diese Künstler ihn einfach nur idealisiert und klassisch drapiert hätten. Nein — Italien hat ihm die klassische Erscheinung, das klassische Antlitz wirklich gegeben, diese ewigen Züge, die wohl in den ersten Jahren nach der Heimkehr getrübt werden, aber nie mehr ganz verloren gehen konnten. Goethe war in Rom der „Heidenkönig" — ich sage eigentlich noch lieber der Heidengott geworden.

Und dann das andere. Wir müssen sehr wohl unterscheiden zwischen dem Goethe des ersten und dem des zweiten römischen Aufenthaltes. Erst der zweite bringt die größte Annäherung an die bildende Kunst des Altertums, die zu erreichen ihm beschieden war.

Es bleibt immer lehrreich, den Dichter beim ersten Aufenthalt zu begleiten; die Orte, die Bildwerke anzusehen, die ihn ergriffen haben. Aber nimmt man aus, daß er in betontem Gegensatz zu Winckelmann die Baukunst der römischen Kaiserzeit in ihrer Größe erfaßt, so etwa wie Piranesi die Magnificenza Romana im Bilde festgehalten hat — seine Auswahl der „würdigsten Gegenstände" der Plastik bleibt doch durchaus konventionell, d. h. damals Winckelmannisch, wenn man natürlich auch Nuancen leicht feststellen kann. Eigentliches Neuland entdeckt er nicht. Laokoon, der Torso, Apollon; stärker betont als bei Winckelmann der Jupiter von Otricoli, die seit Mannheim geliebten Dioskuren, Juno Ludovisi und Medusa Rondanini; vielleicht auch ein etwas strengeres Urteilen: „Leider ist die Anzahl der Kunstwerke erster Klasse gar zu klein."

Aber wir dürfen ja auch nicht vergessen: so sehr die Antike auf Goethe einstürmte — schließlich hat er doch damals einen großen Teil seiner Energie auf die Göschensche Ausgabe seiner Werke verwendet, hat er, in der Villa Borghese sich ergehend, die Hexenszene für den Faust gedichtet. Gleichzeitig aber dachte er an Tasso, und Iphigenie erhielt wie sein eigner Leib die klassische Gestalt.

Es wird anders in Sizilien. Wieder kommt eine große Auflockerung und Lösung. Das Herrlichste, was ich dafür weiß, sind die Nausikaaverse:

> „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
> Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken."

Niemals war Goethe Griechenland näher. Und so hat er, zurückkehrend, nochmals die Tempel in Paestum aufgesucht. Jetzt erst versteht er sie ohne jeden kunstgeschichtlichen Umweg: „Nun bleibt meiner Sehnsucht kein Gegenstand mehr, da ich auch gestern von Paestum zurück gekommen bin ... Es ist die letzte und, fast möchte ich sagen, die herrlichste Idee, die ich nun nordwärts mitnehme. Auch ist der mittlere Tempel nach meiner Meinung allem vorzuziehen, was man noch in Sizilien sieht."

Goethe hat im Alter, auf einem undatierten Blatte, ein erschütterndes Bekenntnis abgelegt: „Mein Leben ein einzig Abentheuer. Keine Abentheuer durch Ausbildung dessen, was die Natur in mich gelegt hatte. Streben nach Erwerb dessen, was sie nicht in mich gelegt hat."

Man möchte diese Worte über den zweiten römischen Aufenthalt setzen.

Wilhelm v. Humboldt, in der vielleicht schönsten Besprechung eines bedeutenden Buches, die es in deutscher Sprache gibt, hat den Finger gerade auf diesen Punkt gelegt. Worum es sich handelt, ist dies: während des zweiten römischen Aufenthaltes will Goethe bildender Künstler werden — und er scheitert.



Daß er in der Jugend ein nicht unerhebliches Zeichentalent besessen hat, ist allgemein bekannt und dokumentiert. Aber wie alt diese Neigung war, wie tief sie ging, das überlegt man oft nicht genug. Als Goethe Wetzlar verließ, wanderte er allein die Lahn hinunter bis Ems. „Ich wanderte auf dem rechten Ufer des Flusses, der in einiger Tiefe und Entfernung unter mir, von reichem Weidengebüsch zum Teil verdeckt, im Sonnenlicht hingleitete. Da stieg in mir der alte Wunsch wieder auf, solche Gegenstände würdig nachahmen zu können. Zufällig hatte ich ein schönes Taschenmesser in der linken Hand, und in dem Augenblicke trat aus dem tiefen Grunde der Seele gleichsam befehlshaberisch hervor: ich sollte dieses Messer ungesäumt in den Fluß schleudern. Sähe ich es hineinfallen, so würde mein künstlerischer Wunsch erfüllt werden; würde aber das Eintauchen des Messers durch die überhängenden Weidenbüsche verdeckt, so sollte ich Wunsch und Bemühung fahren lassen." Es gab natürlich ein „trüglich zweideutiges" Orakel.

Aber nun, wo er zum zweiten Male in Rom weilt, wird aus dem Orakelspiel tiefer Ernst. Im August 1787 schreibt er: „Nun hat mich das A und O aller uns bekannten Dinge, die menschliche Figur, angefaßt, und ich sage: Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen. Mit dem Zeichnen geht es gar nicht, und ich habe mich zum Modellieren entschlossen, und das scheint rücken zu wollen."

Im September: „Lebhaft vordringende Geister begnügen sich nicht mit dem Genusse, sie verlangen Kenntnis. Dies treibt sie zur Selbsttätigkeit, und wie es ihr nun auch gelingen möge, so fühlt man zuletzt, daß man nichts richtig beurteilt, als was man selbst hervorbringen kann. Doch hierüber kommt der Mensch nicht leicht ins klare . . ."

Im gleichen Monat wird der steilste Gipfel erreicht: „Soviel ist gewiß, die alten Künstler haben ebenso große Kenntnis der Natur und einen ebenso sicheren Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, gehabt, als Homer. Leider ist die Anzahl der Kunstwerke der ersten Klasse gar zu klein. Wenn man aber auch diese sieht, so hat man nichts zu wünschen, als sie recht zu erkennen und dann in Friede hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott."

Die Entrückung dauert noch bis in den Dezember. „Daß ich zeichne und Kunst studiere, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern. Denn schreiben muß man wenig, zeichnen viel . . ."

Nichts Wahreres konnte Goethe über sich aussagen. Prüfen, wie weit seine Wissenschaften und Kenntnisse reichten, prüfen, ob sein Auge noch licht, rein und hell war, ob die Falten, die sich in sein Gemüt gedrückt hatten, wieder auszutilgen waren — darum ging es. Das andere, der ungestüme Schöpferdrang auch in der bildenden Kunst, mußte versagen. Im Februar 1788 schreibt er: „Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin ... Von meinem längeren Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tue."

Ich weiß kaum etwas, das so tragisch und so deutsch wäre.

Und nun kehrt er heim. Ich bin in diesem Jahre in Italien und nicht lange nachher in Weimar gewesen. Der Gegensatz ist ergreifend. Den kleinen Saal im Wittumspalais zu sehen, in dem Goethe seinen Orest gespielt hat, und an das Teatro Olimpico des Palladio sich zu erinnern; das Junozimmer im Goethehause mit dem frischen Eindruck des Prunksaales in der Villa Albani zu betreten — ich wünsche Ihnen Allen, dies einmal zu erleben. Denn erst dann wird die ganze Größe des antikischen Goethe offenbar.

Von Klassizismus, von kühlem Klassizismus reden die Menschen, viele sogar von einer verhängnisvollen Wendung im Leben und Schaffen des Meisters und von einer verderblichen Wirkung auf die Kunst seiner Zeit. Die Romantiker haben bekanntlich damit angefangen.

Zu alledem ist zu sagen: die klassizistische Baukunst Weimars, besonders das Schloß, für dessen Neugestaltung Goethe höchst persönlich verantwortlich ist, bleibt in ihrer „anständigen fürstlichen Pracht" eine einfach vollendete Schöpfung. Die Bauten der Schinkelzeit in Berlin und Potsdam schließen sich an. Wenn man über etwas den Kopf schüttelt, ist es, daß Goethe Bildhauer und Maler, die er liebte, und denen er sich kameradschaftlich verbunden fühlte, wie den sehr mittelmäßigen Klauer oder Heinrich Meyer, zu stark herangezogen hat — besonders den ersteren mit seiner gangbaren Werkstatt bronzierter und verfälschter antiker Gipse.

Täuschen darf man sich aber nicht darüber, daß Klassizismus damals längst eine Weltangelegenheit geworden war, gegen die auch ein ganz anders gerichtetes Genie vergebens angekämpft hätte. Hier also bedarf es keiner Rechtfertigung.

Anderes bleibt zu bedenken. In jenem Junozimmer des Hauses am Frauenplan wurden wohl die größten Worte gesprochen, die über Kunst und Altertum jemals gesagt worden sind. Anlaß gab die Betrachtung von Abgüssen oder Zeichnungen alter Bildwerke, von Gemmen und Münzen, Nachrichten, die zuströmten, mannigfache bescheidene Origi-

nale, die allmählich in Goethes Sammlung kamen, gerade so, wie sich die naturwissenschaftlichen Schränke mit Steinen, Kristallen, Tierschädeln füllten.

Aber: die Lehre — wird man einwerfen. Gewiß, der alte Goethe war sehr lehrhaft, sehr streng und nicht selten pedantisch. Er wollte mit dem Gewicht seiner Person auch kunsterzieherisch wirken. Wir lächeln und dürfen über manches lächeln: über die vergeblichen Rekonstruktionsversuche Polygnotischer Gemälde, Philostratischer Bildbeschreibungen, über unmögliche Preisaufgaben, über seinen Entwurf eines Vereines der deutschen Bildhauer.

Aber das ist doch, um Gotteswillen, nicht alles. Wer, der Goethe auch nur einigermaßen kennt, kann denn glauben, daß der alte lodernde Vulkan erloschen war? Wer kann den Unterschied zwischen Lehre, Erlebnis und Dichtung verkennen?

Zweimal, 1814 und 1815 ist er an den Rhein gereist. Zum ersten Male — denn in Straßburg hatte er die Bildwerke am Münster einfach nicht bemerkt — kam ihm nun mittelalterliche deutsche Plastik und Malerei nahe. „Da hat man nun auf seine alten Tage sich mühsam von der Jugend, welche das Alter zu stürzen kommt, seines eignen Bestehens wegen abgesperrt, und hat sich, um sich gleichmäßig zu erhalten, vor allen Eindrücken neuer und störender Art zu hüten gesucht, und nun tritt da mit einem Male vor mich hin eine ganz neue und bisher mir ganz ungekannte Welt von Farben und Gestalten, die mich aus dem alten Geiste meiner Anschauungen und Empfindungen herauszwingt — eine neue, ewige Jugend, und wollte ich auch hier etwas sagen, es würde diese oder jene Hand aus dem Bilde herausgreifen, um mir einen Schlag ins Gesicht zu versetzen, und der wäre mir wohl gebührend." — Die Brüder Boisserée jubeln: „Seitdem nun selbst der alte Heidenkönig dem deutschen Christkind hat huldigen müssen, sind wir gar voll des süßen Übermuts." Und sie haben ihn doch nicht eingefangen. Denn gerade damals kamen, längst geahnt und erwartet, die Elgin Marbles neu in seinen Gesichtskreis, und Wilhelm v. Humboldt schickte ihm seine geniale Übersetzung des Agamemnon, eines Stückes, das Goethe „von jeher abgöttisch verehrt" hatte.

Seltsamstes Geschehen: in Straßburg hatte ihn einst das Münster überwältigt und doch wieder zu neuer, großer Auffassung des Altertums reif gemacht. Auch jetzt ist mittelalterliche Kunst nur ein Anlaß; was er gewinnt, muß wieder einer neuen leidenschaftlichen Sicht der Antike dienen, zu der ihn unerbittlich sein Daimon trieb.

Lassen Sie mich diesem Gewebe folgen.

1817: „Für die bildende Kunst näherten sich dieses Jahr große Aufschlüsse. Von Elgins Marmoren vernahm man immer mehr und mehr,

und die Begierde, etwas dem Phidias Angehöriges zu sehen, ward so lebhaft und heftig, daß ich an einem schönen, sonnigen Morgen, ohne Absicht aus dem Hause fahrend, von meiner Leidenschaft überrascht, ohne Vorbereitung aus dem Stegreife nach Rudolstadt lenkte und mich dort an den erstaunenswürdigen Köpfen von Monte Cavallo für lange Zeit herstellte."

1823: „An dem Elginschen Pferdekopf, einem der herrlichsten Reste der höchsten Kunstzeit, finden sich die Augen frei hervorstehend und gegen das Ohr gerückt, wodurch die beiden Sinne, Gesicht und Gehör, unmittelbar zusammen zu wirken scheinen, und das erhabene Geschöpf durch geringe Bewegung sowohl hinter sich zu hören als zu blicken fähig wird. Es sieht so übermächtig und geisterartig aus, als wenn es gegen die Natur gebildet wäre, und doch ... hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er ein solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben."

Kühler Klassizismus soll das sein?

Und nun die Worte, mit denen er Humboldt für seine Agamemnon-Übertragung dankt. „Wenn man sich auch mit allem Löblichen und Guten, was uns die älteste und neueste Zeit reicht, freundlich beschäftigt, so tritt doch eine solche uralte Riesengestalt, geformt wie ein Ungeheuer, überraschend vor uns auf, und wir müssen alle unsere Sinne zusammennehmen, um ihr einigermaßen würdig entgegenzustehen. In einem solchen Augenblick zweifelt man keineswegs, hier das Kunstwerk der Kunstwerke ... zu erblicken."

Hiermit nähern wir uns dem Letzten. Ich sagte: in Rom erhielt Iphigenie, wie ihr Schöpfer, die klassische Gestalt. Dichtung, nicht bildende Kunst trug den Sieg davon.

Ein Archäologe hat kürzlich Goethe allzu geistreich den Heros Ktistes, den Gründerhelden unserer Wissenschaft genannt. Nichts kann falscher und schiefer sein. Alles, was Goethe an bildender Kunst erlebte, mußte wieder schöpferisch werden, konnte niemals reflexiv, niemals historisch betrachtend bleiben. Er ist der Wirklichkeit viel zu nahe, um sich ewig an Winckelmanns Hymnen zu berauschen, wenn er auch nicht wissen konnte, daß der Torso von Belvedere, was wir schon lange wissen, kein Herakles, sondern, was wir erst seit kurzem wissen, etwas ganz Anderes ist, nämlich der Silen Marsyas, der den jungen Olympos unterweist.

Um die Jahrhundertwende hat Goethe den Helena-Aufzug gedichtet. Wer hier die verzehrende Leidenschaft nicht fühlt, dem ist nicht zu

helfen. Nur ein Chorlied greife ich aus der grandiosen Phorkyas-Szene heraus:

Welche von Phorkys
Töchtern nur bist du?
Denn ich vergleiche dich
Diesem Geschlechte.
Bist du vielleicht der graugebornen,
E i n e s Auges und e i n e s Zahns
Wechselweis teilhaftigen
Graien eine gekommen?

Wagest du, Scheusal
Neben der Schönheit
Dich vor dem Kennerblick
Phöbus' zu zeigen?
Tritt du dennoch hervor nur immer!
Denn das Häßliche schaut er nicht,
Wie sein heiliges Auge noch
Nie erblickte den Schatten.

Hier ist Alles in Einem. Erfassen eines abgründigen Gedankens griechischer Religion: Apollon, der kraft seiner Jugend und Schönheit, von Zeus bestimmt, die menschlichen Geschicke an seiner Reinheit und Schönheit mißt, unbekümmert um menschliches Recht und Gerechtigkeit; Apollon, der Orest das Rächeramt übertragen hat, und als die Tat geschehen ist, ihn wie ein Wild hetzen läßt, und der doch am Ende sein göttliches Wort hält: „Ich will dich nicht verlassen." — Apollon, der das grauenhafte Geschick des Oedipus vorausweiß und es sich dennoch vollenden läßt, bis er den blinden Greis auf dem Kolonos erlöst.

Diese riesenhafte Mythen- und Götterschau der Tragiker steht hinter den Versen. Aber sie bleibt nicht Gedanke, sondern wird völlig gestaltetes Bild. Dieses Bild konnte zu Goethes Zeit noch nicht der Gott sein, der die Mitte des Olympischen Westgiebels beherrscht; es trägt unverkennbar die Züge desjenigen Apollon, den das Jahrhundert Winckelmanns als den gewaltigsten kannte: des Apollon von Belvedere.

Goethe bleibt der größte Deutsche, der größte Mensch, der größte Dichter, in dessen Werk auch die bildende Kunst des Altertums lebenzeugend eingegangen ist.





Θεῖος Φόβος.

Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie.

Von

Edgar Wind.

Wenn Platon das Eigenrecht des Künstlers gegenüber den Forderungen des Staates preisgibt, wenn er verlangt, der Künstler solle durch den Gesetzgeber unter Androhung der Ausweisung aus dem Staate dazu gezwungen werden, nur solche Gegenstände darzustellen, die Bewunderung für heroische Taten auslösen und den Wunsch, sie nachzuahmen, erregen, nur solche Mittel der Gestaltung anzuwenden, die die Seele kräftigen, statt sie einzuschläfern, — ja, wenn er, in der Sorge um die Durchführung dieses Plans, aus dem Homer und Hesiod all jene Stellen wegstreichen will, die die Erziehung der Jugend gefährden könnten, — so steht der moderne Interpret diesen rigorosen Maßregeln einigermaßen hilflos gegenüber. Wir sind meist nicht unbefangen genug, die Empfindungsweise eines amerikanischen Kritikers zu teilen, der ganz aufrichtig gestand, Platon sei ihm verhaßt, und er verabscheue sein Werk, weil er hier die Wirksamkeit Anthony Comstocks, des berüchtigten puritanischen Zensors, vorgebildet finde. Wir lachen oder entrüsten uns über den Vergleich, — aber was haben wir ihm entgegenzuhalten? Nur das mühsam erworbene Bewußtsein, daß die Dinge beträchtlich komplizierter liegen? Nur das, was wir mit einem Stolz, an dem wir selbst zweifelhaft geworden sind, unser „historisches Gefühl" zu nennen pflegen? Daß ein griechischer Philosoph, der vor mehr als zweitausend Jahren lebte, nicht mit einem Maß gemessen werden kann, das wir an einen angelsächsischen Bürokraten des vergangenen Jahrhunderts anlegen, daß eine Entscheidung, die bei Comstock als Zeichen provinzieller Borniertheit erscheint, bei Platon Ergebnis tiefgründiger Einsicht sein kann, — das ist in dieser allgemeinen (und durchaus unverbindlichen) Form sehr schnell gelernt. Aber was die Tiefe der Einsicht ausmacht, die in dieser Unterordnung des Künstlers unter den Staat zum Ausdruck kommt, wieso wir, die wir uns kopfschüttelnd von solcher Entscheidung abwenden, wenn sie nicht weit genug in der Vergangenheit liegt, ihr im Falle Platons einen Sinn abgewinnen können, der nicht nur ein antiquarischer Sinn ist, sondern ein S i n n f ü r u n s,

— gerade das will uns unser historisches Wissen zunächst nicht recht lehren. Im Gegenteil: je untrüglicher wir aus der Überlieferung erfahren, daß der Drang zu dramatisch-mimischer Darstellung in Platon der begrifflichen Überlegung voranging und durch diese abgelöst wurde, je deutlicher wir aus seinen eigenen Schriften erkennen, wie schwer ihm selbst die Entscheidung wurde, wie sehr er den Zauber Homers preist, bevor er sich zu seiner Bekämpfung entschließt, ja, je stärker wir am Stil seiner frühen und mittleren Dialoge jene Kraft der Schmiegsamkeit empfinden, deren Gefahren er selbst so eindringlich schildert, — desto mehr will uns der Gedanke, daß dieser künstlerisch veranlagte und tätige Mann sich gegen die Kunst gewandt habe, als ein Kuriosum erscheinen. Und die Verwunderung wird noch verstärkt, wenn man uns zur Erklärung auf die Zwangsläufigkeit der platonischen Deduktionen verweist, auf jene Stelle im zehnten Buche des Staates, wo aus der Gegenüberstellung von Idee und Erscheinung gefolgert wird, daß die Kunst, sofern sie die Erscheinung nachahmt, als Abbild eines Abbildes an dritter Stelle von der Wahrheit entfernt sein müsse. Wie? Platon, dessen Schriften jedem Versuch, ein System aus ihnen herauszulesen, widerstanden haben, weil die Beweisführung selbst dort, wo sie sich didaktisch zuspitzt, in der Schwebe zwischen Wissen und Nichtwissen gehalten wird, — Platon sollte einem Argument zuliebe, dessen logische Fragwürdigkeit man in späterer Zeit mit spielender Gewandtheit glaubte aufweisen zu können, so tief in das Leben seines Volks haben eingreifen wollen? Am allerunverständlichsten aber wird es, wenn dieser Paradoxie aus einer angenommenen „Vernunft der Geschichte" heraus ein rechtmäßiger Ort zugewiesen wird: als hätte Platon in seiner mythisch befangenen Denkweise zwischen dem Künstlerischen und dem Moralischen „noch nicht" unterscheiden können; als sei es seine Bestimmung gewesen, ein Problem nur aufzuwerfen, dessen begriffliche Lösung späteren Generationen vorbehalten blieb. Dann freilich hätte der historische Sinn sich selbst das Urteil gesprochen; denn dies hieße, daß wir das Problem, das von Platon gestellt wurde, ihm aus den Händen nehmen, daß wir in eine denktechnische Frage verwandeln sollen, was für ihn eine lebenswichtige Entscheidung war. Haben wir erst einmal auf diese Weise den Sinn seiner Forderung intellektuell verflüchtigt, so haben wir kaum noch das Recht, verachtend auf den historisch Ungeschulten herabzublicken, der das Problem pragmatisch vergröbert hatte. Die Kurzsichtigkeit des naiven Mannes, der Platon verwünscht, als wäre er ein Zeitgenosse, ist doch wohl kaum bedenklicher als die Weitsichtigkeit des Gelehrten, der gerade diejenige Entscheidung, auf die es Platon ankommt, auf die lange Bank der Geschichte schiebt.

Ich habe diese beiden Extreme absichtlich einander gegenübergestellt, um sie, so gut es geht, zu vermeiden. In die historischen Bedingungen der platonischen Entscheidung müssen wir eindringen, wenn wir verstehen wollen, was Platon mit der Unterordnung des Künstlers unter den Staat überhaupt gemeint hat. Denn aus einer besonderen Lage heraus hat er diese Forderung aufgestellt. Als Heilmittel für die Not dieser Lage wollte er sie verstanden wissen. Aber es liegt im Wesen der platonischen Denk- und Darstellungsweise, daß sie das einmal Geschehende als Sinnbild des Typischen sieht: Was diesem Staat und dieser Kunst in diesem Augenblicke nottut, das soll im Wesen des Staates und im Wesen der Kunst für alle Zeiten begründet liegen. Mit dieser allgemeinen These müssen wir uns auseinandersetzen, — nicht indem wir davon absehen, sondern indem wir uns dauernd vor Augen halten, daß sie mit einer These über den griechischen Staat und die griechische Kunst verknüpft ist. Diese Auseinandersetzung kann freilich nur erfolgen, indem wir das sondern, was bei Platon unlöslich verbunden ist, — nicht weil wir glauben, daß in dieser Verbindung eine logische Schwäche liegt, die wir überwunden haben, sondern einfach weil wir nicht mehr im griechischen Staate leben und die griechische Denkform nicht mehr unsere eigene ist. Was für Platon ein Problem war, sind für uns zwei geworden, die uns in gleichem Maße und gerade mit Bezug aufeinander beschäftigen. Denn was der griechische Staat und die griechische Kunst in jener Zeit durchlebten, ist für uns nicht nur von antiquarischem Interesse, sondern ist eingegangen in den historischen Erfahrungsbestand, an dem wir noch heute zu tragen haben. Daher muß auch die Spannung, in der Platon Kunst und Staat erblickte, für uns selbst als Problem bedeutsam werden, gerade wenn wir aus unserer eigenen Lage heraus über das Verhältnis der Kunst zu den übrigen Mächten klar werden wollen. So stellt die platonische Forderung uns heute ein doppeltes Problem:

1. Inwiefern spricht sich in ihr eine historische Einsicht aus, eine Einsicht in einen einmaligen Sachverhalt, die wir als Urteil über diesen Sachverhalt verstehen und würdigen können?

2. Inwiefern spricht sich in ihr eine über-historische Einsicht aus, eine Einsicht in einen Konflikt zweier Kräfte im Menschen, den der Mensch zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise, aber zu allen Zeiten nur durch eine Entscheidung, die zugleich einen Verzicht bedeutet, überwinden kann?

I.

Ich möchte ausnahmsweise mit dem Spätwerk Platons, den „Gesetzen“ beginnen, und zwar deswegen, weil Platon es uns hier durch

seine eigene Darstellungsweise unmöglich gemacht hat, denjenigen Ausweg zu suchen, der uns am nächsten liegt: nämlich durch eine differenzierte Kritik der Ideenlehre seinen Folgerungen logisch zu entschlüpfen. In den „Gesetzen" ist von den Ideen so gut wie garnicht die Rede. Welche Erklärung man hierfür auch geben mag, für unser Problem ist es entscheidend, daß hier, wo an die Ideenlehre überhaupt nicht appelliert wird, die Forderung der Kontrolle des Künstlers durch den Staat mit der gleichen Intensität und Überzeugungskraft vorgetragen wird wie früher — eine Tatsache, die hinreichend beweist, daß es sich hier um eine Entscheidung handelt, die tiefer wurzelt als in dem Willen, die Folgen einer einmal gewählten Deduktionsweise, wie sie in dem Schema der Ideenlehre angelegt ist, auf sich zu nehmen, und die daher auch nicht damit abgetan werden kann, daß man das Schema der Ideenlehre preisgibt. Mögen wir auch in den früheren Dialogen vor allem zur Schau der Idee hinaufgeführt werden, um dann rückblickend unsere Folgerungen für die Kunst und das Leben zu ziehen, — in den „Gesetzen" wird die Kunstlehre von Anfang an aus der Natur eines Menschen entwickelt, dessen erste Regungen Lust und Unlust sind, und der dementsprechend sinngemäß erzogen werden muß. „Ich sage aber, daß der Kinder erste kindliche Wahrnehmung Lust und Unlust ist, und daß diese es sind, durch welche Tugend und Laster der Seele zuerst begegnen. Besonnenheit aber und wahre Meinungen sind ein Geschenk des Glückes für den, der ihnen auch nur im Alter begegnet. Vollendet aber ist der Mensch, der diese und die in ihnen beschlossenen Güter besitzt." (653 A.)

In den früheren Dialogen ist diese abgeklärte Auffassung kaum zu finden, und dennoch, glaube ich, dürfen wir uns an sie halten, ohne zu fürchten, daß wir allzu einseitig konstruieren. An der Wandlung des platonischen Seelenbegriffs will ich dies kurz belegen, und ich beginne mit dem bekannten Gleichnis des „Phaidros". Dort wird die Seele mit einem Zweigespann verglichen, wo der νοῦς, das Besonnene in uns, der Wagenführer ist, der ein schwarzes, schlechtes Pferd und ein weißes, edles, zu lenken hat: ϑυμός und ἐπιϑυμία. Gewinnt er Macht über das weiße Pferd, so kann er durch dessen Lenkung das schwarze zügeln. Gewinnt aber das schwarze Pferd Macht über das weiße, so verliert der Lenker die Führung, und der Wagen wird aus der Bahn geworfen. Wie sehr dieses Gleichnis auch die bedingte Kraft des Logischen in uns betont, es wird doch als kräftig genug geschildert, um die Pferde von sich aus beherrschen zu können.

In den „Gesetzen" aber begegnet man einem ganz anderen Bild. Da wird die Seele mit einer Puppe verglichen, die sich die Götter gemacht haben, ob zum Spiel oder zu einem ernsten Zweck, das wissen

wir nicht. Diese Puppe wird durch Drähte bewegt, starre und vielgestaltige farbige Drähte, die sie in die verschiedensten Richtungen ziehen, so daß sie von einer Haltung in die andere fällt. Ein Draht aber ist einfach und aus Gold, schmiegsam und doch unveränderlich; und ihm muß die Seele folgen, wenn sie ihr Gleichgewicht (die Eudaimonie) gewinnen will. Aber im Vergleich zu den anderen Drähten ist dieser schwach, sehr schwach, und die Seele kann ihm nicht folgen, wenn nicht einige der anderen Drähte so gelagert sind, daß sie in die gleiche Richtung ziehen wie die goldene Schnur. (644 D—645 C.)

An dem Gegensatz dieser beiden Gleichnisse mag man sich schematisch die Wandlung der platonischen Auffassung veranschaulichen. Die Akzentverschiebung liegt im wesentlichen in dem verschiedenen Maß des Vertrauens auf die Macht des νοῦς, und dementsprechend verändert sich auch das Ideal der Erziehung. Zuerst heißt es, der νοῦς müsse so geschult werden, daß er Macht gewinne über Lust und Unlust. Später heißt es: Lust und Unlust müssen so gebildet werden, daß die Seele fähig wird, dem νοῦς zu folgen. Zwischen beiden Formen gibt es mannigfache Übergänge. Aber ein Problem ist bei aller Veränderung das gleiche geblieben: Die Seele ist von einander widerstrebenden Kräften in Spannung gehalten. Der Wagen ist in Gefahr, aus der Bahn geworfen zu werden, die Puppe droht, in einen schwankenden Gang zu verfallen. Die Aufgabe ist, diese widerstreitenden Seelenkräfte zur Einheit zu verbinden, und überall nun, wo diese Einheit in Frage steht, dort finden sich bei Platon Erörterungen über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit als des Mittels, das in richtiger Anwendung diese Einheit fördert, als des Mittels, das in falscher Anwendung diese Einheit gefährdet. Wie aber Förderung und Gefährdung zusammenwirken, ja, wie sie nur zwei Seiten ein und desselben Vorganges sind, dessen richtige Abstimmung und Auswägung das eigentliche Problem der Erziehung bildet, das wird nirgends deutlicher, als in den beiden ersten Büchern der „Gesetze", wo über die Trunkenheit gesprochen wird:

„Euch allein unter Hellenen und Barbaren", so sagt der Athener, der das Gespräch leitet, zu seinen Mitunterrednern, dem Kreter und dem Spartaner, — „Euch allein, soweit wir wissen, hat der Gesetzgeber auferlegt, Euch von den größten Freuden und Vergnügungen fern zu halten und sie nicht zu kosten. Von den Schmerzen und Schrecken aber hat er gelehrt, wenn einer ihnen von Kindheit an vorsätzlich ausweiche, so werde er, wenn er zwangsweise Nöten und Schrecknissen und Schmerzen begegne, von denen, die darin geübt sind, überflügelt und geknechtet werden. Dasselbe aber, glaube ich, hätte dieser Gesetzgeber auch für die Freuden erkennen sollen und sich sagen, daß wenn unsere Bürger von jung auf mit den größten Genüssen unbekannt bleiben und

keine Übung darin erhalten, sich im Freudenrausch zu beherrschen, ihnen dasselbe widerfahren werde wie denen, die den Einwirkungen der Furcht erliegen: sie werden auf eine andere und noch schlimmere Weise in Knechtschaft geraten“[1]).

Aus diesem Gedanken heraus, daß es zu einer „hinkenden Tugend“ (χωλὴ ἀνδρία) führe, wenn einer sich nur gegen Not und Leid und nicht gegen Lust und Freude wappne, empfiehlt der Athener den Genuß des Weins und die Pflege der Trinkgelage — zum Entsetzen des Kreters und des Spartaners. Aber ist dieses Entsetzen — so wird diesen entgegnet — nicht wie das eines Mannes, der sagen hört, Käse sei gut, und sich darüber empört, ohne überhaupt zu fragen, von wem und in welcher Weise er zubereitet sei, an wen und unter welchen Umständen er verabreicht werde?[2]). Die Vorschriften für das sinngemäße Trinken müssen wir also im Einzelnen hören. Zunächst seien alle Knaben bis zum achtzehnten Jahre ausgeschlossen, „damit man in ihrem Körper und in ihrer Seele nicht Feuer auf Feuer gieße“[3]). Auch die anderen aber sollen nicht wild durcheinander trinken, ohne Regel und Maß, sondern unter der Leitung eines Chorführers, der die angemessenen Gesänge zu wählen und die Tonarten abzustimmen versteht. Und immer deutlicher wird es, daß, was hier unter dem Namen der geregelten Trunkenheit gefordert wird, die musische Erziehung überhaupt ist, die Entwicklung des Sinnes für Rhythmus und Harmonie in poetischem Ausdruck und Tanzgebärde. Vom achtzehnten bis zum dreißigsten oder vierzigsten Jahre sollen alle regelmäßig an diesen Übungen teilnehmen, damit sie, den Gefahren der Trunkenheit ausgesetzt, die Scheu, sich bloßzustellen, erlernen, die heilige Furcht, den θεῖος φόβος, der mit den Abgründen der Maßlosigkeit in der Freude vertraut ist, wie der Mut vertraut ist mit dem Erschrecken und sich stärkt nur durch die Bedrohung.

Die Alten aber, und besonders die Sechzigjährigen, die, von dieser Scheu beherrscht und in ihr gefestigt, nicht zu tanzen und zu singen wagen, weil ihr Alter, wie sie glauben, es ihnen verbietet, die sollen dem Weine zusprechen, damit diese Scheu sich löst und sie teilnehmen können an der Gefährdung. „Den Dionysos sollen sie herbeirufen als Genossen zu dem Feste und Spiele der Alten... Denn er ist der Spender des Weines..., der das verhärtete Gemüt weich macht wie Eisen, das man ins Feuer gelegt hat, daß es wieder geschmeidig werde.“

Nur so lange sie also diese heilige Furcht in sich wach hält, ist die Seele bildsam und der Tugend fähig; denn diese Furcht belehrt sie über

[1]) 635 B—D.
[2]) 638 C.
[3]) 666.

das Maß, mit dem sie sich Lust und Leid überantworten darf. Lust und Leid (λύπη καὶ ἡδονή), das sind, wie Plato in den Gesetzen lehrt, die beiden Quellen, „die die Natur sich frei ergießen läßt; und wer aus ihnen an rechter Stelle und zu rechter Zeit im rechten Maße schöpft, der ist glücklich (εὐδαιμονεῖ), ein Staat ebensowohl wie ein einzelner, und überhaupt jedes lebende Wesen; wer aber dabei ohne besonnene Einsicht und ohne Rücksicht auf die schickliche Zeit verfährt, dem begegnet das Gegenteil“[1]). Daher muß auch jeder, der Gesetze im Staate erläßt, Lust und Leid als die Materie seiner Gestaltung ansehen, als die Substanz, die der Gesetzgeber formen muß. Das Mittel der Formung aber ist wie bei den Kindern das Spiel, so bei den älteren Menschen die Kunst. „Denn es geht die Rede, jedes junge Geschöpf sei unfähig, seinen Körper und seine Stimme ruhig zu halten, sondern es sei dauernd von einem Trieb besessen, sich zu bewegen und sich vernehmen zu lassen, bald zappelnd und hüpfend und tanzend und spielend, bald alle möglichen Töne hervorstoßend. Die anderen Lebewesen aber — so heißt es — hätten kein Gefühl für jene Regelung der Bewegung, die Rhythmus und Harmonie heißt. Uns aber seien die Götter zu Festgenossen gegeben (— Apollon und die Musen und auch Dionysos[2]) —), und sie seien auch die Spender des beglückenden und ordnenden Gefühls für Rhythmus und Harmonie, durch das sie unsere Bewegungen lenken und uns im Chorreigen führen, durch Gesänge und Tänze uns zu Gruppen verbindend“[3]).

Der Zweck dieser musischen Erziehung aber ist, daß die Seele von frühauf in Einklang gebracht wird mit dem, was sie später als Tugend erkennen mag. Denn das höchste Ziel des Gesetzgebers, jene Eudaimonie im einzelnen und im ganzen, ist nur gesichert, wenn dieser Einklang erreicht ist, die συμφωνία zwischen Einsicht und Trieb. Die größte Unwissenheit aber ist es (μεγίστη ἀμαθία), wenn einer glaubt, leben zu können in einem Mißklang, einer διαφωνία zwischen dem, was die Einsicht ihn lehren müßte, und dem, was sich als Lust und Unlust in ihm regt. Dieser Mißklang aber muß entstehen, — (und damit wird die entscheidende Frage berührt) —, wenn die Künste sich loslösen aus der Bindung des Staates und von sich aus Lust und Unlust als ihre eigentlichen Richter einsetzen; denn mannigfach sind die Reize, die sie auf die Sinne ausüben, unendlich die Formen, die sie vorzuspiegeln vermögen, und die Seele, die sich ihnen überantwortet, ohne ihren Halt an der einen Wahrheit und einen Tugend zu suchen, wird gestaltlos und weich und verliert jeden Sinn für den Unterschied zwischen

[1]) 636 D.
[2]) Vgl. 653 D.
[3]) 653 E—654.





Gut und Böse. Die Kunst ist für Platon ein Zauber. Sie durchdringt den Menschen und kann ihn verwandeln. Daher muß der Staat sie gebrauchen als Mittel der Seelenbildung. Aber er muß sie auch überwachen. Denn dieselbe Macht, die ihm dient, wenn er sie leitet, wird sich gegen ihn und gegen die Einheit des Menschen richten, wenn sie sich selbst überlassen bleibt. Und so kämpft Platon nicht allein gegen die Loslösung der Kunst aus der gesetzlichen Bindung des Staates, — er kämpft zugleich gegen die Loslösung der Künste voneinander, gegen die Ausbildung einer Musik, die nicht an das Wort gebunden ist, gegen die Ausbildung einer Dichtkunst, die nicht von Musik getragen wird, gegen alles Artistentum, das sich an einen Teil des Menschen wendet, als wäre es der ganze Mensch, und so die Proportionen des Menschen verzerrt.

Jede solche Teilentwicklung muß, gerade wegen der ihr innewohnenden Macht zur Differenzierung, ihres Drangs nach selbstgenügsamer Vollkommenheit, zum Bruch und Mißklang, zur διαφωνία führen. Denn sind die Künste erst einmal frei geworden, so können sich die Ordnungen der Künste gegeneinander verschieben. Jetzt kann ein harmonischer Rhythmus, wie er zu einer edlen Gebärde paßt, eine schmachvolle Geste umkleiden und unser Gemüt durch seinen Zauber so sehr bestricken, daß wir das Schmachvolle der Geste gar nicht bemerken oder es gar als Erhöhung des Reizes empfinden. Jetzt kann eine heroische Handlung, deren natürlicher Rhythmus das Gemüt beglücken müßte, eine groteske Form annehmen, die uns abstößt oder zum Lachen reizt. Die Lüge kann einen Klang erhalten, der uns durch seine Tiefe rührt und durch seine Schönheit fesselt. Und die Wahrheit kann in einem Ton zu uns sprechen, der verblödend wirkt und uns langweilt. Der Mensch aber, der nach diesen synkopischen Rhythmen seine Tänze gliedert, muß (noch mehr als der, der sich von Tänzen überhaupt fernhält) eine „hinkende Tugend" in sich entwickeln; denn je mehr durch Gewöhnung an solche Haltungen in seinem Denken der Sinn für den Glanz der Paradoxien gekräftigt wird, desto mehr muß er in seinem Handeln das Organ für Verantwortlichkeit verkümmern und absterben lassen. Aus der Sorge also um die Harmonie des Menschen, um die Wahrung seiner richtigen Proportionen, trägt Platon eine Lehre vor, die sich weigert, zwischen Beglückung und rechtlicher Ordnung, zwischen dem Schönen und dem Guten zu trennen. Denn so bezeichnet er seine Lehre selbst: ὁ μὴ χωρίζων λόγος ἡδύ τε καὶ δίκαιον καὶ ἀγαθόν τε καὶ καλόν. (663 A.)

II.

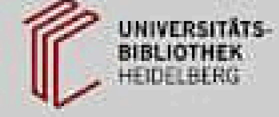
Die Verfeinerung und Verselbständigung der Künste, gegen die Platon sich mit allen Mitteln der Logik und Beredsamkeit stemmt,

hat die griechische Kunst am Übergang vom fünften zum vierten Jahrhundert tatsächlich ergriffen. Das Drama bringt an Stelle der kulthaften Bindung immer mehr die Zuspitzung der psychologischen Situation. Die Plastik wandelt sich vom phidiasischen Stil in die weicheren Formen des Praxiteles. In die Vasenmalerei dringt die freie Pinseltechnik ein, die den strengen Kontur mit seiner Silhouettenwirkung auflöst, ihn durch polychrome Effekte ersetzt und schließlich die Vasenwand selbst durch die Vortäuschung einer bühnenhaften Perspektive durchbricht.

Und nun lehrt Platon, daß diese Beweglichkeit nicht nur die Kunst im engeren Sinne, sondern durch sie hindurch alle anderen Gebiete des Lebens ergreift. In das griechische Denken und Rechtsleben dringt sie ein als Sophistik, in die griechische Politik als Demagogie. Sucht man nach dem politischen Gegenstück dieser künstlerischen Beweglichkeit, so findet man es in der Gestalt des Alkibiades. Die Art, wie Platon ihn schon im Symposion zeichnet, läßt ihn an jener Grenze der Trunkenheit erscheinen, wo die Wahrheit ihn durchleuchtet, während die Maßlosigkeit ihn bedroht — ein Mensch, der von der *θεία μανία* besessen erscheint, ohne doch den *θεῖος φόβος* zu kennen. Und wie ein Kommentar auf die Handlungsweise des Alkibiades klingt es, wenn Platon (im Staat) von der Verderbnis spricht, die gerade durch die Größe der philosophischen Genialität genährt wird[1]):

„Am erstaunlichsten von allem ist dies zu hören, daß jede einzelne Eigenschaft, die wir als philosophisch gepriesen haben, die Seele, die sie besitzt, verdirbt und sie von der Philosophie hinwegzieht ... und ferner, daß all das, was wir gewöhnlich Güter nennen, sie verdirbt und von der Philosophie hinwegzieht: Schönheit und Reichtum und körperlicher Wuchs und mächtige Verbindungen in der Stadt und alles dem ähnliche; denn du hast ja ein Beispiel für das, wovon ich rede. ... Von jedem Samen und allem, das wächst, sei es Pflanze oder Tier, wissen wir doch, daß, je stärker es von Natur aus ist, desto größer seine Auswüchse und Mißbildungen werden, wenn es nicht die rechte Nahrung, und wenn es seine Zeit und seinen Ort nicht recht findet. ... Und sollten wir nicht in gleicher Weise auch von den Seelen sagen, daß die bestgewachsenen, wenn sie falsch geleitet sind, ganz besonders schlecht werden? Oder glaubst du, daß großes Unrecht und gewaltiges Verderben von einem schwachen, und nicht vielmehr von einem starken, aber verdorbenen Wesen herrühren? daß aber ein schwaches Wesen niemals etwas Großes, weder Gutes noch Böses, verursachen wird?“

[1]) 491 C.





Und wie hier die Größe der Verderbnis des Politikers darauf zurückgeführt wird, daß er wirklich zur Größe veranlagt war, genau so wird auch die Gefahr des Künstlers als umso größer geschildert, je größer seine Macht der Gestaltung ist, d. h. seine Verwandlungsfähigkeit. „Und wenn solch ein Mann mit seinen Werken unsere Stadt besuchte, um sie uns vorzuführen, dann würden wir ihm als einem heiligen, wunderbaren, freudebringenden Wesen gewiß mit der größten Ehrfurcht begegnen, aber bleiben dürfte er nicht. Wir würden ihm bedeuten, daß niemand seinesgleichen in unserer Mitte ist, noch auch sein darf, und würden ihn weiterziehen heißen nach einer anderen Stadt, sein Haupt gesalbt mit Myrrhen und umflochten mit einer wollenen Krone. Wir selbst aber würden, um unser Wohl besorgt, einen strengeren und weniger anmutigen Dichter suchen.“

Die Überzeugungen, die in diesen Sätzen und in allem, was ich früher zitiert habe, zum Ausdruck kommen, schließen sich zusammen zu einer einheitlichen These: — Die gleichen Kräfte, denen die griechische Kunst ihre höchste Entfaltung verdankt, haben den griechischen Staat zersetzt und vernichtet. Die gleiche Gewalt der Sprache und Geschmeidigkeit der Form, die den Griechen als Bildner zur Vollendung führt, hat dem Griechen als Bürger und dem Griechen als Politiker den inneren Halt entzogen. Und dieser Satz, den Platon aus seiner zeitbedingten Lage heraus als den Schicksalsspruch seines Volkes erkennt, — der steigert sich ihm zu einem universellen Satz, der weit über das Griechentum hinaus Geltung für sich beanspruchen soll: daß Kunst und Staat ihrem W e s e n nach miteinander im Kampf liegen, weil gerade jene Spannungen der Seelenkräfte im Menschen, die der Gesetzgeber zu überwinden und auszugleichen sucht, vom Künstler festgehalten und gesteigert werden. Aus den Leidenschaften, die das Gesetz uns verbietet, schafft der Dramatiker seine Tragödien. Aus den optischen Täuschungen, die der Mathematiker durchschauen soll, schafft der Maler seine Gestalten. Mit der Mehrdeutigkeit des Wortes, die der Logiker durch Begriffsunterscheiung zu entlarven sucht, besticht der Redner unser Gemüt. Und es hilft hier auch nichts zu versichern, der Künstler bezwecke mit dieser Täuschung etwas a n d e r e s als der Logiker mit seiner Klärung. Denn es ist derselbe Mensch, der sich Tragödien ansieht und im gesetzgebundenen Staate lebt, derselbe Mensch, der sich perspektivischen Täuschungen gefangen gibt und Mathematik treibt, derselbe, der seine Entscheidungen klar erwägen soll und der sich vom Redner beraten läßt. Von hier aus versteht man Platons große Anklage, daß die Kunst den Menschen verderbe, weil sie sich an das in ihm wende, was abseits von der ordnenden Besinnung (πόρρω τῆς φρονήσεως) liegt. Die Kunst verstärkt unsere Neigung, die besinnungslosen Kräfte

in uns walten zu lassen, und muß dann am verderblichsten wirken, wenn wir den Gaukeleien des Künstlers nicht nur teilnehmend folgen, sondern ihnen in uns selbst Gestalt verleihen. Daher Platons Kampf gegen die Mimesis. Die Gebärde eines Menschen, seine Körperhaltung, der Laut, den er hervorbringt, sind ein Teil seiner selbst; und wie er sie gestaltet, so gestalten sie ihn. Daher muß ein Komödiant, der sich des Spasses halber gewöhnt, groteske Stellungen einzunehmen und verächtliche Gestalten nachzuahmen, auch in seinem eigenen Leben, wenn nicht grotesk und verächtlich, so doch gebrochen erscheinen durch diese Gewöhnung. Als Mittel gegen diese Verunstaltung fordert Platon den Gebrauch der indirekten Rede, durch die der Redende sich von dem, was er sagt, unterscheidet und somit Dinge sagen kann, ohne ihnen im Akte des Sprechens hemmungslos zu verfallen. Und was für das Sprechen gilt, gilt auch für das Handwerk, gilt für alle Betätigungen überhaupt. Mimesis ist der hemmungslose Prozeß der Gestaltung, der, durch keine Besinnung geleitet, durch keine Besinnung gebrochen, sich unbewußt im Akte des „Nachmachens“ oder „Darstellens“ vollzieht, ohne sich über das Wesen und den Wert des Nachgemachten oder Dargestellten Rechenschaft zu geben. Dieses „Sich-verlieren“ an die jeweils ausgeführte Handlung, dieses völlige Verschmelzen mit dem Gegenstande der Gestaltung erscheint Platon als das eigentlich Gefährliche des künstlerischen Schaffens und Genießens, als dasjenige, was es zum Gegenpol aller philosophischen Besinnung macht. Daher verurteilt er dort, wo er die Leitung durch Ideen, d. h. die philosophische Bewußtheit zum Kriterium des Wertes einer Handlung macht, die Mimesis als Quelle aller Wertlosigkeit; aber dies hindert ihn nicht, sie auf derjenigen Stufe, auf der die Besinnung noch gar nicht eingesetzt haben kann, d. h. für die Beeinflussung in der frühen Jugend, als das Mittel zu preisen, für die spätere Erziehung vorzubereiten; freilich immer mit dem Vorbehalt, daß sie sich nicht selbst überlassen werden dürfe.

In beiden Fällen aber bleibt die Entscheidung Platons im Grunde die gleiche: Je mehr die Kunst das Ästhetische in uns um seiner selbst willen entwickelt, desto mehr muß sie das Moralische und Logische in uns ertöten. Daher fordert Platon den Verzicht — eine Form der Entscheidung, die ihm durch die Stunde geboten schien und die nur in dieser Stunde und für diese Stunde einen Sinn erhält. Aber es fragt sich, ob nicht diese Entscheidung in irgendeiner Form zu jeder Stunde gefällt werden muß, ob nicht jeder, der in die widerstreitenden Ordnungen der Werte eingestellt ist, sich entschließen muß, nach e i n e r Richtung ein Opfer zu bringen — ein Opfer, durch das er die Form des Menschen überhaupt erst bestimmt, an die er glaubt und für die er sich einsetzt.

Ich will an einigen willkürlich ausgewählten Beispielen aus den beiden letzten Jahrhunderten und aus der unmittelbaren Gegenwart die Wirksamkeit und Unentrinnbarkeit dieser Entscheidung nachweisen; und ich beginne absichtlich mit demjenigen Mann, der — ganz im Gegensatz zu Platon — die Autonomie der Kunst verfochten hat und bestrebt war, sie vor allen Eingriffen außer-künstlerischer Mächte zu schützen: Lessing.

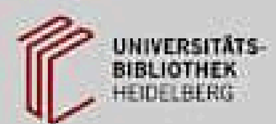
III.

Als die Preußische Akademie im Jahre 1755 die Preisaufgabe stellte, Popes „Essay on man“ auf seinen philosophischen Gehalt zu prüfen, da mochten ihre Motive sein was sie wollten: — sie handelte „gut platonisch“. Ein Dichtwerk sollte sich in dem, was es lehrte, vor dem Richterstuhl der Philosophie verantworten. Aber gerade dies war die Zumutung, gegen die Lessing und Mendelssohn sich empörten: „Wer ist Pope? — Ein Dichter. ... Ein Dichter? — Was macht Saul unter den Propheten? Was macht ein Dichter unter den Metaphysikern?“ Ist nicht gerade das, — so etwa läuft der Sinn des Arguments — wozu der Philosoph verpflichtet ist, dem Dichter verboten: Diskursive Breite in der Entwicklung der Gedanken, so daß es dem Geiste schließlich gleichgültig wird, ob er früh oder spät, mit einem oder mit zwanzig Schlüssen zum Ziel gelangt, wenn nur ein Gedanke den anderen stützt und alle sich gegenseitig tragen? Ist nicht gerade das, wozu der Dichter verpflichtet ist, dem Philosophen verboten: Lebhaftigkeit im Übergang von einem Eindruck zum anderen, so daß das Gemüt, zwischen ihnen allen in Spannung gehalten, von den allerentgegengesetztesten Regungen in gleichem Maße erfüllt und gepackt wird? Der Philosoph, wenn er Stoiker ist, muß sich vor Gedankenbahnen hüten, die ihn ins Epikureïsche abgleiten lassen. Für den Dichter aber gilt genau das Gegenteil: „Er spricht mit dem Epikur, wo er die Wollust erheben will, und mit der Stoa, wo er die Tugend preisen soll. Die Wollust würde in den Versen eines Seneca, wenn er überall genau bei seinen Grundsätzen bleiben wollte, einen sehr traurigen Aufzug machen; ebenso gewiß als die Tugend in den Liedern eines sich immer gleichen Epikurers ziemlich das Ansehen einer Metze haben würde.“

Dieselbe Verwandlungsfähigkeit also, die Platon dem Dichter verbieten möchte, wird ihm von Lessing als sein Recht, ja, als sein Beruf und seine Domäne zugesprochen. Lessings ganzer Kampf um die Autonomie der Kunst geht doch um den Beweis, daß, was für die eine Gattung verboten sein mag, für die andere nicht nur erlaubt, sondern geradezu gefordert werden müsse. Aber wie bei Platon verbindet sich auch

bei ihm mit dem Kampf um die Kunst ein Kampf um eine bestimmte Idee des Menschen. Mit der Waffe der Kritik hat er um das gefochten, was Hume „the paradox of tolerance“ genannt hat, die Fähigkeit, den Standpunkt zu wechseln, ohne den Charakter dabei zu verlieren. Wer sich aber diesem Wagnis überantwortet, der muß von Anfang an jeden Anspruch auf diejenige Form der Vollendung aufgeben, die Platon als Eudaimonie bezeichnet: das harmonische Ineinandergreifen der verschiedenen Ordnungen in jedem Augenblick des Lebens. Denn diese Harmonie ist nur zu erreichen, wenn man das Eigenrecht jeder einzelnen Ordnung beschneidet, wenn man die Kunst nur so weit zuläßt, als sie das ordnende Besinnungsvermögen nicht vergewaltigt — und wenn man ein Gedankensystem nur soweit ausbaut, als es die künstlerische Anschauungskraft nicht übersteigt. Wer hingegen wie Lessing das Eigenrecht jeder Gattung walten lassen will, um sich ihm ganz anheimzugeben, wer als Logiker von den Schwüngen der Poesie frei sein will, und als Poet frei von dem Zwange der Logik, dessen Geist muß sich an der Spannung zwischen den Ordnungen entzünden; er muß in einer Bewegung leben, die er dialektisch gestaltet in der Form der Kampfschrift, des Epigramms, des dramatischen Konfliktes, ohne doch verhindern zu können oder verhindern zu wollen, daß sein Wesen von dem Rhythmus jener Synkopen durchsetzt wird, vor denen Platon graute. Goethe hat von Lessing gesagt, daß er „die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können“. Lessing selbst hat, wie seine Briefe bezeugen, gewußt, daß er in dieser Bewegtheit einem Gesetz unterstand, das jede Beruhigung im Glück wie ein Vergehen und einen Abfall bestrafte.

Die von Lessing gefällte Entscheidung findet sich in abgewandelter Form auch bei Kant und bei Schiller wieder. Kants Lehre von der „sittlichen Autonomie“ und Schillers Lehre von der „ästhetischen Freiheit“ sind, so sehr sie auch in ihrer geistigen Haltung von Lessings tragischer Dialektik abweichen, doch gar nicht verständlich ohne die Voraussetzung, daß der Mensch, der hier zu sich selbst gebracht werden soll, seine Bestimmung niemals anders als durch die Disproportion und den Widerstreit der in ihm waltenden Gemütskräfte erfahren kann und folglich mit der völligen Überwindung dieses Widerstreits auch den Sinn für seine Bestimmung verlieren müßte. Jede Ordnung, in der unser Geist sich betätigt, hat nach Kant ihr eigenes Gesetz; sie darf in ihren Gebilden nicht nach den Maßen einer anderen Ordnung beurteilt werden, und daher müssen wir innerhalb jeder Ordnung die Gesetze der anderen gleichsam „vergessen“. Als ethisch Fordernde, die sich auf den Grundsatz der Freiheit berufen, müssen wir vergessen, daß es Naturgesetze gibt, denen





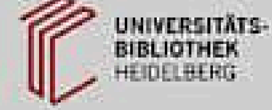
sich der Handelnde nicht zu entziehen vermag. Als wissenschaftlich Forschende, die sich des Grundsatzes der Kausalität bedienen, müssen wir vergessen, daß wir uns selbst und anderen Menschen die Fähigkeit freier Entscheidung zusprechen. Als ästhetisch Betrachtende gar, die den Wert eines Gebildes im „reflektierenden Gebrauch der Urteilskraft" nach der Wirkung auf das eigene Gemüt bestimmen, müssen wir vergessen, daß wir an dem dargestellten Gegenstande ein logisches oder ethisches Interesse nehmen könnten. Der Geist aber, der in der Ausübung so verschiedener Funktionen sich dennoch als der gleiche weiß, befindet sich in einer Bewegung zwischen den Ordnungen; er findet sich in keiner von ihnen ganz, weil er sich in jeder nur unter Ausschluß der anderen findet. Selbst die von Kant zwischen den Ordnungen vorgenommene Staffelung, selbst der Primat der praktischen vor der theoretischen Vernunft kann und soll diese Ruhelosigkeit niemals bannen; denn gerade die Unbedingtheit, mit der das Sittengesetz seinen Imperativ zur Geltung bringt, muß die Grenzen aller derjenigen Bestrebungen fühlbar machen, die, wie das Streben nach Erkenntnis oder auch nach Glückseligkeit, an die Bedingungen der Empirie gebunden sind, — muß sie fühlbar machen, um jeden Versuch ihrer Aufhebung als Mißbrauch der Vernunft zu geißeln. Wer mit den Mitteln der Vernunft der Glückseligkeit nachjagt, muß notwendig zum „Misologen" werden[1]). Wer versucht, zwischen den Grundsätzen seines Handelns und den Inhalten seines Wissens eine Einstimmigkeit zu erzielen, muß daran scheitern, daß seine Erkenntnisse, sie mögen noch so umfassend sein, durch ihre Bedingtheit stets hinter dem unbedingten Anspruch, der seinen Forderungen die Form gibt, zurückbleiben werden[2]).

Gewiß hat Kant, im weiteren Ausbau seines Systems, diese Spannung dadurch gemildert, daß er der ästhetischen Kontemplation eine vermittelnde Rolle zwischen den einander widerstreitenden Gesetzlichkeiten des Handelns und des Erkennens zuwies. Aber im Grunde bedeutet diese Einführung einer vermittelnden Ordnung keineswegs das Zugeständnis einer erreichbaren Eudämonie, sondern nur eine weitere Differenzierung des ursprünglichen Antagonismus'. Denn auch diese dritte Ordnung konstituiert sich notwendig als ein Teilbezirk des Bewußtseins; sie tritt in Gegensatz zu den anderen Ordnungen und bezeichnet daher, genau wie diese, ein Gebiet bedingter Betätigung, das der Mensch, um seine Bestimmung ganz zu erfüllen, zwar immer von neuem aufsuchen, aber auch immer von neuem verlassen muß.

---

[1]) Grundlegung zur Metaphysik der Sitten; Erster Abschnitt, Absatz 6.

[2]) Kritik der praktischen Vernunft IX: „Von der der praktischen Bestimmung des Menschen weislich angemessenen Proportion seiner Erkenntnisvermögen."

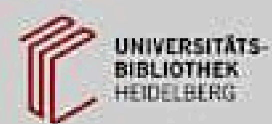




Die Vorstellung von dieser „Spannung“ und „Ausschließung“ und der dadurch bedingten Bewegung des Geistes liegt auch der Schillerschen Lehre von der „ästhetischen Freiheit“ zugrunde. Am „Übergang“ von der natürlichen Ordnung zur sittlichen steht für ihn das künstlerische Spiel. Und wenn auch diese Zwischenstellung ihm für den Menschen als ganzen, der weder rein sittlich noch bloß natürlich ist, so sehr bezeichnend erscheint, daß er geradezu sagt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“, — so liegt doch in eben diesem Ausspruch beschlossen, daß dieses „Ganz-Mensch-Sein“ sich nur in ungewöhnlichen Momenten erfüllt, nur in den seltenen Augenblicken der „ästhetischen Stimmung“, die, in sich ein „Unendliches“ an Gehalt, dem Menschen die Freiheit und damit überhaupt erst die „Menschheit“ gibt. „Freilich besitzt er diese Menschheit der Anlage nach schon vor jedem bestimmten Zustand, in den er kommen kann; aber der Tat nach verliert er sie mit jedem bestimmten Zustand, in den er kommt, und sie muß ihm, wenn er zu einem entgegengesetzten soll übergehen können, jedesmal aufs neue durch das ästhetische Leben zurückgegeben werden.“

So wird hier das ästhetische Leben gerade durch seine Beweglichkeit, die Platon als menschengefährdende Macht mit Scheu und Vorsicht zu begrenzen suchte, zum wichtigsten Organ der Erziehung und zum einzigen Organ der Befreiung. Es erlöst den Menschen von der Bindung an sein Einzeldasein und wird so zur unentbehrlichen Stütze des staatsbürgerlichen Bewußtseins. Aber freilich kann es diese Funktion nur für einen Menschen erfüllen, der die „Totalität seines Charakters“ verloren hat und sie nur auf Augenblicke wieder zu gewinnen versucht, der sich also genau in der entgegengesetzten Lage befindet wie die Zeitgenossen des Platon, die die Totalität ihres Charakters noch besaßen, aber im Begriffe standen, sie zu verlieren. Daher kann auch die Kunst, die für Platon eine Quelle der Gefährdung war, hier plötzlich zum Mittel der Heilung werden, und zwar gerade durch denjenigen Zug, den Platon als den allerverderblichsten an ihr empfand: die Fähigkeit, den Menschen durch Verführung seiner Einbildungskraft zu verwandeln. Gerade durch den Schein, so lehrt Schiller, lassen sich die Menschen, die auf Postulate nicht hören wollen, ergreifen. „Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch . . . Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen.“

Die griechische Einheit freilich, die Platon gegen die Zersetzung zu schützen suchte, hält Schiller für unwiderbringlich dahin — und nicht zum Nachteile der Menschheit. Sie gilt ihm als „ein Maximum, das auf dieser Stufe weder verharren, noch höhersteigen konnte“; denn nur ein





bestimmter Grad von Klarheit kann mit einer bestimmten Fülle und Wärme zusammen bestehen. „Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegenzusetzen“. Ja, dieser „Antagonismus der Kräfte“ gilt ihm so sehr als das „große Instrument der Kultur“, daß er einen Satz auszusprechen wagt, der, von platonischen Voraussetzungen aus betrachtet, als eine ungeheure Paradoxie und Blasphemie erscheinen muß: „Einseitigkeit in Übung der Kräfte führt zwar das Individuum unausbleiblich zum Irrtum, aber die Gattung zur Wahrheit“. Die „hinkende Tugend“ ist also das eigentliche Vehikel des sachlichen Fortschritts; und wenn sie auch den einzelnen Menschen verkrüppelt, so führt sie doch die Sache, der er dient, zur Vollendung.

Und doch liegt gerade nach Schillers Auffassung in der notwendig gewordenen Spezialisierung des Menschen für ihn selbst und für den Staat die allergrößte Gefahr; denn für den Menschen, der in der Spezialität seine Stärke entwickelt, fristet das Ganze nur als Abstraktum sein dürftiges Dasein, „und ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, weil ihn das Gefühl nirgends findet“. Hier muß die Kunst vermittelnd eingreifen und die Vorstellung der Totalität wenigstens im Spiele wachrufen, die der Wirklichkeit abhanden gekommen ist. Nirgends ist Schiller der platonischen Auffassung näher als dort, wo er, in scheinbar völliger Umkehrung ihres Sinnes, die spielerische Nachahmung als das Mittel preist, sich der „Idee“ zu nähern, und in einer charakteristischen Abwandlung der Anamnesislehre verkündet, daß aus den „Symbolen (und das heißt: den Scheinbildern) des Vortrefflichen“ die wirkliche Vortrefflichkeit sich entwickeln werde. „Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wiederhergestellt werden.“

Schiller selbst hat auf die Schranken dieser Lehre hingewiesen und die Gefahren bezeichnet, die aus einer Mißachtung der „notwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen“ entspringen. Gerade die Lebhaftigkeit, mit der die Schönheit uns ergreift, läßt uns die Mittel, durch welche die Wahrheit gefunden und nachgeprüft wird und durch die allein sie sich als Wahrheit ausweisen kann, vergessen; läßt uns die vollkommenen Pflichten, die uns als abstrakte und unbedingte Forderungen entgegentreten, als weniger anziehend und weniger erfüllenswert erscheinen als jene unvollkommenen Pflichten, die sich mit der Neigung glücklich verbinden. Aber selbst hier, wo er fast wörtlich Platonische Warnungen ausspricht, gibt Schiller dem Sinn dieser Warnungen eine antinomische (und damit echt Kantische) Wendung. Denn im Unterschiede zu Platon erscheint ihm die Einmischung der Schönheit in die Fragen

der Wahrheit nicht nur dann gefährlich, wenn sie statt der wahren eine falsche Idee der Verpflichtung unterschiebt, die vor der Einsicht nicht standhält, — sie erscheint ihm am allerbedenklichsten dort, wo sie eine völlige Einstimmigkeit mit der Vernunft zum Ausdruck bringt und also jenen Zustand herbeiführt, den Platon als Eudämonie bezeichnet. Gerade diese Glückseligkeit hat Schiller von sich gewiesen, weil sie den Antagonismus, das große Instrument der Kultur, vernichtet. „Der ununterbrochen glückliche Mensch sieht die Pflicht nie von Angesicht, weil seine gesetzmäßigen und geordneten Neigungen das Gebot der Vernunft immer antizipieren und keine Versuchung zum Bruch des Gesetzes das Gesetz bei ihm in Erinnerung bringt. Einzig durch den Schönheitssinn, den Statthalter der Vernunft in der Sinnenwelt, regiert, wird er zu Grabe gehen, ohne die Würde seiner Bestimmung zu erfahren."

IV.

Goethe hat diese Geringschätzung der Eudämonie nicht geteilt. Überhaupt muß angesichts seines Wirkens die bisherige Überlegung zweifelhaft werden. Die Lehre von dem Konflikt der Kräfte und dem notwendigen Opfer mochte sich auf Lessing, auf Kant und auf Schiller anwenden lassen, — muß sie aber nicht versagen, sobald man sie auf die Form der Goetheschen Lebensgestaltung bezieht, bei der man so gerne von allseitiger Vollendung spricht?

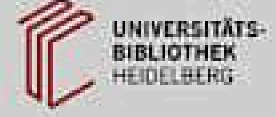
Gerade diese Goethesche Form der Vollendung ist durch einen Verzicht erkauft worden, der die Tiefe und Unentrinnbarkeit der Platonischen Warnung nur noch deutlicher fühlbar macht. Denn wenn Goethe von sich selbst gesagt hat, er habe alles immer nur symbolisch angesehen, so liegt eben darin das Geständnis, daß die künstlerische Einbildungskraft ihm das Mittel war, die Dinge in Gleichnisse zu verwandeln, sie ihrer Dinghaftigkeit zu entkleiden und sich damit den Forderungen, die sie als Dinge an ihn stellten, durch bildhafte Verwandlung zu entziehen. Er selbst hat geschildert, wie in dieser Weise das persönlich bedrängende Erlebnis ihm zur Quelle der Kunstgestaltung wurde, und wie die Kunst hierdurch die Fähigkeit gewann, befreiend und erlösend in das Leben einzugreifen. „Das alte Hausmittel", so schreibt er in Dichtung und Wahrheit über die Rückwirkung der Gestaltung des Werther auf seinen eigenen Gemütszustand, „das alte Hausmittel war mir diesmal vortrefflich zustatten gekommen". Aber schon die Übungen, durch die er vor der eigentlichen Niederschrift des Werther die ihn bedrängenden Selbstmordgedanken überwand, geben — bei aller Drastik, die diesen einen biographischen Fall vor allen anderen auszeichnen mag, — einen charakteristischen Einblick in die Wirkungsweise dieser Heilung durch





die Kraft des Symbols. Er hatte sich vorgehalten, daß nur derjenige Selbstmord wahrhaft durchlebt werde, der aus eigener Kraft vollzogen sei; aber soweit er sich unter den großen historischen oder legendären Selbstmördern umsah, fand er, daß sie sich eines Mechanismus' bedient hatten, der ihnen den bewußten Vollzug des entscheidenden Aktes ersparte: „Wenn Ajax in sein Schwert fällt, so ist es die Last seines Körpers, die ihm den letzten Dienst erweist. Wenn der Krieger seinen Schildträger verpflichtet, ihn nicht in die Hände der Feinde geraten zu lassen, so ist es auch eine äußere Kraft, deren er sich versichert, nur eine moralische statt einer physischen". Einzig die Tat des Kaisers Otho, der sich „einen scharfen Dolch mit eigener Hand in das Herz gestoßen", schien ihm der Nacheiferung wert. So legte er denn jeden Abend einen Dolch neben sein Bett, und bevor er das Licht auslöschte, setzte er ihn an die Brust, und wiewohl er außerstande war, ihn hineinzustoßen, so durchlebte er doch auf diese Weise den Selbstmord symbolisch, durchlebte ihn als Gleichnis, so lange bis er erkannte, daß es für ihn nicht nur unmöglich, sondern geradezu überflüssig geworden war, ihn nunmehr auch noch wirklich zu vollziehen. Es ist klar, daß diese Form der Rettung, wenn sie sich kraft der dichterischen Gestaltung zu einem Gesamthabitus erweitert, sich mit einer dauernden Form der Entsagung verbindet. In demselben Maße, in welchem die Welt der symbolischen, vom Einzelfall losgelösten Gestaltung sich bereichert, wird der Welt des einzelhaften Geschehens das Anrecht auf ihm angemessene Entscheidungen entzogen. Liest man unter diesem Gesichtspunkt „Dichtung und Wahrheit", so kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, daß gerade die wichtigsten Entscheidungen sich in der Form einer Flucht vollziehen, einer Flucht vom Leben ins Bild. Ich erinnere nur an die Episode von Sesenheim, wo gerade in dem Augenblick, da die Beziehungen sich fester zu knüpfen beginnen, das Märchen von der neuen Melusine erzählt wird, das die wirklich drohenden Konflikte spielerisch umschreibt und aufhebt. Daß Goethes dramatische Gestaltung von einem ähnlichen Prinzip beherrscht war, ist vielfach beobachtet worden. Der Konflikt zwischen Antonio und Tasso wird nicht gelöst oder entschieden, sondern dadurch aufgehoben, daß er auf die Ebene eines Gleichnisses projiziert wird.

Daß die Kunst die Pflicht habe, diese gleichnishafte Aufhebung zu vollziehen, hat Goethe vielleicht dort am deutlichsten weil am heftigsten ausgesprochen, wo er der englischen Dichtung, vor allem der elegischen, „deren große Vorzüge ein ernster Trübsinn begleitet", bei aller Anerkennung ihrer menschlichen Größe und ihrer Fähigkeit, das Gemüt zu erregen, wegen der düsteren Stimmung, die sie verbreitet, die eigentlich poetische Gabe abspricht. „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch





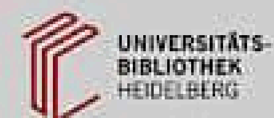
äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen. Die muntersten wie die ernstesten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche geistreiche Darstellung so Lust als Schmerz zu mäßigen"[1]). Ja, diese Aufhebung oder Linderung der Spannungen im Bilde wird so sehr zum Ziel der dichterischen Gestaltung, daß dieses Ziel als verfehlt betrachtet wird, wo die Spannungen noch in der Gestaltung fühlbar bleiben. So wurden gerade die „kränkenden und demütigenden Erfahrungen", jene jugendlichen Einblicke in „die seltsamen Irrgänge, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert ist", kaum daß sie sich zum Drama zu formen begannen, auch schon vom Dichter verworfen. „Um mir Luft zu verschaffen, entwarf ich mehrere Schauspiele und schrieb die Expositionen von den meisten. Da aber die Verwicklungen jederzeit ängstlich werden mußten und fast alle diese Stücke mit einem tragischen Ende drohten, ließ ich eins nach dem andern fallen"[2]).

Der Antagonismus der Ordnungen und die aus ihm entspringenden Konflikte, die bei Lessing und bei Schiller offen zutage treten, weil sie den eigentlichen Gegenstand der Klärung und Gestaltung, freilich auch der dialektischen Entscheidung bilden, sind bei Goethe nur als unterirdische Gewalten spürbar, von denen der Dichter sich befreien soll. Daher glaubt Goethe an eine Eudämonie und sucht sie dadurch zu gewinnen, daß er der dichterischen Gestaltung und von ihr aus dem forschenden Sinnen und dem planvollen Handeln Grenzen der Anschaulichkeit vorschreibt, die nicht dialektisch zerstört werden dürfen. Aber schon daß die Eudämonie hier ihre Sicherung aus der bildhaften Anschauung empfängt, besagt, daß sie weder in einer Einsicht, die sich an ihre Folgerungen verliert, noch in einer Handlung, die sich an ihre Wirkungen verschwendet, wahrhaft beheimatet sein kann. Die „Ablösung" des wirklichen Geschehens durch das dichterische bringt mit der Erlösung zugleich die Entsagung, und nur diejenige Wirksamkeit wird als gesegnet empfunden, die sich selbst als gleichnishaft weiß.

V.

Im Grunde ist es nur eine Übersteigerung dieses Ideals der gleichnishaften Existenz, was sich in der Romantik durchsetzt und dort zu einer ganz neuartigen Form der Sophistik führt. Denn wenn Friedrich Schlegel Philosophie und Poesie zu vereinigen sucht, um in Ideen und Frag-

[1]) Dichtung und Wahrheit, III, 13.
[2]) Dichtung und Wahrheit II, 7.





menten, Allegorien und Hieroglyphen, „Bildern der unbegriffenen Wahrheit“, die Unendlichkeit intensiv zu beherrschen, die der systematische Philosoph niemals extensiv zu durchschreiten vermag, so bedeutet dies, daß die poetische Beweglichkeit alle Gebiete des Lebens ergreifen und durchdringen will. Das Mittel, dem einzelnen Fragment, das doch ein endliches Gebilde ist, die unendliche Schwingungsweite zu geben, ist die Ironie, die den endlichen definierbaren Sinn spielend aufhebt, indem sie ihm einen unendlichen undefinierbaren unterschiebt. Die Bedingung aber, unter der allein die Ironie wirksam werden kann, ist, daß die Ernsthaftigkeit ein für allemal aufhört und nichts mehr wörtlich genommen wird. Es klingt wirklich wie die Durchführung einer sophistischen Vorschrift, wenn Schlegel, um die Ernsthaftigkeit zu bekämpfen, die Zweideutigkeit des Wortes preist: „O, es ist wahr, meine Freundin, der Mensch ist von Natur eine ernsthafte Bestie. Man muß diesem schädlichen und leidigen Hange aus allen Kräften und von allen Seiten entgegenarbeiten. Dazu sind die Zweideutigkeiten auch gut ...“ Die „ästhetische Bosheit“ wird zum wesentlichen Stück der harmonischen Ausbildung, und die Erziehung des Menschen gipfelt in der Einsicht: „Moralität ohne Paradoxie ist gemein“[1]).

Diese Forderung, durch die Pflege des Sinnes für Paradoxie sich über die gemeine Moralität zu erheben, mußte, gerade weil sie das Eigenrecht des Künstlers gegenüber allen anderen Forderungen als absolut behandelt, dem Logiker abscheulich und unannehmbar erscheinen:

„Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“, — so ruft Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik aus. Und mit unbeschreiblicher Wut entwirft er ein Bild von den logischen und praktischen Konsequenzen der Selbstvernichtung durch Ironie. Aber die Entscheidung, gegen die er hier antobt, weil sie in der Gestalt, die ihr Schlegel gegeben hat, die Rechte des Künstlers übersteigert, ist ihm selbst nicht erspart geblieben; und er hat sie in einer Form gefällt, die an Rigorosität nichts zu wünschen übrig läßt. Die Kunst ordnet er in seinem System einer Stufe zu, auf der der Geist sich

[1]) Es war gerade in der Romantik, wenn auch nicht in der deutschen, daß die „ästhetische Bosheit“ sich gegen Platon selbst wandte und den von ihm gegen die Kunst erhobenen Vorwurf der seelischen Gefährdung auf seine eigene Philosophie zurücklenkte:

> Oh Plato! Plato, you have paved the way,
> With your confounded fantasies, to more
> Immoral conduct by the fancied sway
> Your system feigns o'er the controulless core
> Of human hearts, than all the long array
> Of poets and romancers...
>
> Byron, Don Juan.



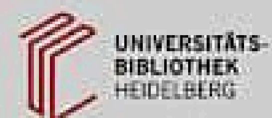


noch nicht selbst gefunden hat; und mit ausdrücklicher Berufung auf Platon erklärt er, daß das mündig gewordene Selbstbewußtsein sich von ihr abwenden werde und abwenden müsse: „Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinausweist ... Die Kunst in ihren Anfängen läßt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr."

Diese philosophische Absage an die Kunst entspricht in den Tatsachen, die sie anführt, merkwürdig genau der künstlerischen Absage an die Moral, welche Baudelaire einige Jahrzehnte später ausgesprochen hat. Auch er gesteht, daß die Kunst das Bedürfnis des Geistes nicht mehr befriedige, aber er erklärt sich diese Tatsache anders als Hegel. Nicht daß die künstlerische Form uns nichts mehr zu sagen habe, sondern sie hat sich an eine Materie verschwendet, an der ihre Eindringlichkeit und Schärfe sich abstumpft. Generationen hindurch haben die Künstler nichts anderes getan, als die Schönheit des Guten zu preisen. E r stellt sich die weit schwierigere und darum viel verlockendere Aufgabe, die Schönheit im Verdorbenen und Schlechten aufzusuchen. In dem Entwurf einer Einleitung zu den „Fleurs du Mal" hat er diesen Gedanken ausgesprochen: „Nicht für meine Frauen, meine Töchter oder meine Schwestern, ist dieses Buch geschrieben worden. Auch nicht für die Frauen, die Töchter oder die Schwestern meines Nachbarn. Ich überlasse diese Aufgabe denen, die einen Vorteil davon haben, die guten Handlungen mit der schönen Sprache zu verwechseln." Er selbst weigert sich, wie er sagt, die Tugend mit Tinte zu vermengen: — „à confondre l'encre avec la vertu".

Fast scheint es, als sollte der Hochmut des Logikers, der die Kunst einer untergeordneten Stufe des Geistes zugeordnet hatte und in der Abwendung von ihr zu erkennen gab, daß er sie nicht mehr für „gefährlich" halte, durch den Hochmut des „Libertinen" überboten werden, der den Konflikt zwischen Kunst und Moral verwegen bejaht, um die frevelhafte Entscheidung gegen die Moral als Quelle seines Künstlertums zu feiern. Die intellektuelle Schärfe dieses Pathos' ist in jeder





Zeile Baudelairescher Dichtung spürbar, in jeder gegensätzlichen Prägung und Wortverbindung. Der Genuß wird ihm zum Mittel der Züchtigung, die Langeweile zum Urgrunde der Erregung; und wenn der Dichter durch lasterhaft-heilige Riten sich läutert für die „saintes voluptés", so gibt das Bewußtsein der Versündigung seiner Leidenschaft erst die künstlerischen Akzente, und er singt seine „Satanischen Litaneien", klagt seine „horreur sympathique", die dennoch ertönt wie ein höhnender Jubel über die Vertreibung aus dem platonischen Staate:

Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

Cieux déchirés comme des grèves
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon coeur se plaît.

Es bedurfte nur einer ironischen Akzentuierung, um diesen Stolz der Selbstvernichtung in eine fast spielerische Schaustellung zu verwandeln. Den Konflikt, den Baudelaire zwischen Kunst und Moral aufdeckte, hat Oscar Wilde in genau entsprechender Weise für das Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit behauptet. In einem Dialog „The decay of lying" (der Verfall der Lüge) hat er die These entwickelt, daß der immer unausrottbarer werdende Drang, die Wahrheit zu suchen und auszusagen, und die immer fester sich einwurzelnde Vorstellung, daß Tatsachen heilig, Lügen sündhaft seien, zu einem Verfall der Einbildungskraft geführt habe, der die Kunst völlig lahmzulegen drohe. „Der Verlust, den unsere gesamte Literatur durch dieses falsche Ideal unserer Zeit erlitten hat, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden... Das Lügen und das Dichten sind Künste — Künste, wie Plato sagte, die miteinander in einem gewissen Zusammenhang stehen." Und um die Kunst seiner Zeit zu heben, — das Ganze ist als eine Kampfschrift gegen den Naturalismus gedacht, — will Wilde die Fähigkeit zur Lüge schulen. Auf die Advokaten will er sich stützen, die, in den Mantel der Sophisten gehüllt, „die schlechtere Sache als die bessere erscheinen lassen, als kämen sie eben aus der Schule des Leontiners." Auch die Gesellschaft wird, „gelangweilt durch jene intelligenten Leute, deren Erinnerungen stets aus ihrem Gedächtnis fließen, zu ihrem Führer, den sie verloren hat: zu dem kultivierten, bezaubernden Lügner zurück-

kehren." Vor allem aber die Kunst: „die Kunst wird ihn begrüßen und auf seine falschen, wundervollen Lippen Küsse pressen; die Kunst weiß ja, daß er allein das große Geheimnis ihrer Sendung kennt, das Geheimnis nämlich: daß Wahrheit nur eine Frage des Stils ist. Das Leben aber wird dessen müde werden, sich selbst ... immer von neuem zu wiederholen; es wird stumm dem Lügner folgen. Das Leben wird versuchen, auf seine einfach ungelehrte Weise manche der Wunderdinge hervorzubringen, von denen der Lügner erzählt."

In dieser sprühenden Weise entwickelt er die These, daß nicht die Kunst die Wirklichkeit nachahme, sondern umgekehrt die Wirklichkeit die Kunst. Die freie Einbildungskraft des Künstlers gestaltet den Menschen und seine Umgebung um, so daß ein Frauentypus präraffaelitischer Prägung, für den ein bestimmter Künstler die Gesellschaft begeistert, sich nachträglich biologisch durchsetzt. Das Erschreckende dieser Betrachtungen ist, daß gerade das, worin Platon die ungeheure Bedrohlichkeit der Kunst erblickt — die Tatsache, daß sie den Menschen verwandelt —, für Wilde die Gelegenheit ist, seinen Witz mit Paradoxieen spielen zu lassen. Es ist ein und dieselbe Erkenntnis, die im einen Fall zur heiligen Scheu, im anderen zum verwegensten Übermut führt, und Wilde hat in „De Profundis" im Zustande völliger Selbstvernichtung dieser Erkenntnis einen klagenden Ausdruck gegeben. Wie der Mensch künstlerisch leichtfertig spielt, so forme sich sein triebhaftes Wesen: „What the paradox was to me in the sphere of thought, perversity became to me in the sphere of passion."

Wildes Schicksal ist, so außerordentlich es den Menschen seiner Zeit erschien, nicht vereinzelt geblieben, sondern stellt den Typus einer Entscheidung dar, den man auch bei Künstlern von größerem Ausmaß findet. Man denke an Verlaine, an die Art, wie er in „Mes Prisons" den französischen Polizisten zuruft: „Les poètes ne vous regardent pas, dans le double sens du mot!" Der Künstler, der sich ganz außerhalb der gesetzlichen Bindung stellt, um nur seinem Genius zu folgen, wird auch diesem Genius die Freiheit lassen, ihn in die allerentgegengesetztesten Stimmungen zu stürzen. Verlaine hat in seiner späten Phase sich selbst und seinen Freunden zu erklären versucht, wieso er nebeneinander Gedichte von tiefster religiöser Ergriffenheit und reuigem Sünderbewußtsein und zugleich leichtfertige Gedichte von weltzugewandter Sinnlichkeit habe schreiben können. „L'homme mystique et l'homme sensuel c'est l'homme intellectuel toujours." Und wer ist dieser „homme intellectuel?" Der reine Dichter, der seine Kunst um ihrer selbst willen zur Vollendung treibt und eben darum der Verdammung anheimfallen muß. „Poète absolu" und eben darum „poète maudit".

Schärfer kann der χωρισμός, die Trennung, welche Platon bekämpfte, kaum durchgeführt werden als in der Art, wie jetzt der Künstler seine Vollendung gerade in der Abwendung von allen Forderungen sucht, die die Zeit an ihn stellen mag. Und die Zeit selbst hat diese Auffassung juristisch beglaubigt. Bis auf den heutigen Tag ist es in Gerichtsverhandlungen üblich, ein Kunstwerk, das moralisch gefährlich erscheint, durch den Hinweis auf seinen künstlerischen Wert zu rechtfertigen. Als ob der Kampf zwischen diesen beiden Mächten durch eine saubere Begriffsunterscheidung geschlichtet werden könnte. Als ob das moralisch Gefährdende dort aufhört, wo die Kraft der künstlerischen Gestaltung einsetzt! Als ob die Kunst das, was sie darstellt, nur idealisierte, und nicht zugleich intensivierte! Nur eine Zeit, die der Kunst keine Macht über sich zuerkennt, deren moralische und künstlerischen Kräfte den Zusammenhang miteinander verlieren, kann so denken und urteilen; und ihr muß freilich die Forderung Platons zum Rätsel werden.

Diese Zersetzung der Kräfte aber tritt in ihr letztes Stadium, wenn, wie in den Werken eines Marcel Proust, die Krankheit, die den Menschen zum Krüppel macht und ihn von jeglicher Handlung fernhält, zum eigentlichen Organ wird, durch das die Welt des künstlerischen Scheins sich eröffnet, wenn der Künstler sich wie Noah in einer Arche einschließt, um sich vor der Sintflut zu retten, und im Dunkeln sitzt, während die Taube geht und wiederkommt, und dann, wenn die Sintflut sich legt und die Taube fortbleibt, nichts anderes zu tun weiß als ihr nachzutrauern: „Süße Taube der Sintflut! Douceur de la suspension de vivre, de la vraie „Trêve de Dieu“ qui interrompit les travaux.“ Proust hat diesen Zustand in einer Parabel umschrieben, die an Grauenhaftigkeit kaum zu überbieten ist. Ein kleiner Junge gibt einem Mädchen das Versprechen, sie nur in Gedanken zu lieben (un amour purement cérébral). Dauernd steht er am Fenster, um sie vorbeigehen zu sehen. Er lebt in einem Traumzustand. Gelegentlich aber spricht er sie; und da beginnt die Krise: er empfindet den Gegensatz zwischen der Vollkommenheit, die er träumt, und der Unvollkommenheit, der er begegnet. Schließlich stürzt er sich aus dem Fenster und wird durch den Sturz idiotisch. Das Mädchen besteht jetzt darauf mit ihm zu leben, und stirbt, ohne daß es dem Jungen jemals gelingt, sie überhaupt zu erkennen. —

Und nun die Moral: das Mädchen symbolisiert das Leben. „Wir träumen es und lieben es, eben weil wir es träumen.“ Man darf nur nicht versuchen es zu leben: man stürzt sich, wie der Knabe, in die Idiotie, — nicht plötzlich: denn alles im Leben geht durch unmerkliche Übergänge zugrunde. Nach zehn Jahren lebt man nur noch wie ein Ochse für das Gras, das man von einer Stunde zur anderen frißt.

Ich will diese Geschichte nicht zu weit ausdeuten, aber sie erhält einen eigentümlichen Sinn, wenn man die Entwicklung der Kunst und des Menschen während der letzten Jahrzehnte betrachtet. Wir glauben heute, nachdem wir die Zersetzung der Kräfte aufs schärfste an uns erfahren haben, schon günstige Zeichen wahrzunehmen, wenn wir sehen, wie noch kürzlich getrennte Betätigungsweisen sich aufs neue einander annähern. Die Wissenschaft ist durch ihre eigene Entwicklung dazu gezwungen worden, bestimmte kunstfremde, wenn nicht kunstfeindliche Dogmen, an die sie glaubte, aufzugeben. Die Kunst hat begonnen, ihren Bildungshaß, der sie vorübergehend in bewußte Primitivität gestürzt hatte, abzuschwören. Aber gerade durch diese wechselseitige Annäherung entsteht, mit den Bedingungen für eine neue Durchdringung, auch die Gefahr einer neuen Sophistik, die Gefahr einer Kunst und Beredsamkeit, die, indem sie sich des Bildungsstoffes bemächtigt, mit ihm spielt, ihn mißbraucht und verdirbt. D i e K u n s t z u v e r d ä c h t i g e n hat Platon gelehrt: — nicht weil sie an sich etwas Schlechtes wäre, sondern weil sie den Menschen gefährdet. Freilich war es der Sinn seiner Lehre, daß wir uns dieser Gefährdung aussetzen sollen — in dem Maße, in dem die Einsicht in die Form des Menschen es zuläßt. Dieses Maß und damit eine Form des Menschen zu finden, das ist das Problem, mit dem wir zu ringen haben. Aber gerade in diesem Kampf müssen wir der Platonischen Warnung gedenken, daß nur sofern wir die göttliche Furcht in uns wachhalten, wir bereit sein können für den göttlichen Wahn.

Bemerkungen.

Der Dichter im Sprachkunstwerk.

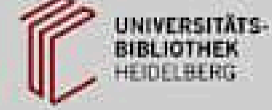
Von

Boris Jerofejew*).

Eine rein phänomenologische, von jeder naturalistischen Genetik völlig befreite Untersuchung jegliches Kulturgegenstands, im einzelnen auch des Kunstwerks, ist eine der wichtigsten Forderungen der modernen Philosophie. Die Fruchtbarkeit dieses methodologischen Prinzips bewährt sich glänzend bei der Erforschung der sprachkünstlerischen Strukturen. Wenn wir das Wortkunstwerk von diesem Standpunkte aus betrachten, finden wir nicht nur eine ganze Reihe neuer Aufgaben, die dem Blick eines genetisch eingestellten Forschers entschlüpfen, sondern auch neue Lösungsmittel für die schon früher aufgeworfenen Probleme. Im Lichte der reinen Strukturanalyse erhalten diese Probleme neuen Sinn und neue Möglichkeiten der Ausdeutung. So steht es auch mit der Frage nach dem schöpferischen Subjekt des Dichtwerks.

Das Verhältnis zwischen dem Wortkunstwerk und der Persönlichkeit seines Schöpfers wurde schon längst zum Gegenstand der theoretischen und literarhistorischen Forschung gemacht. Das Problem aber wurde fast immer auf eine rein genetische Art behandelt. Von dem naiven positivistischen Biographismus brauche ich nicht zu reden: dieser ignoriert völlig die spezifischen Eigenschaften seines Gegenstands; einzelne Elemente des Werkes, von ihrer organischen Einheit losgerissen, werden hier mechanisch mit irgendwelchen biographischen Tatsachen verbunden oder durch irgendeine Beschaffenheit der sozialen Bedingtheit der psychischen Anlage des Dichters erklärt. Aber auch in den Arbeiten, die ernstlich von der spezifischen Einheit des Kunstwerks ausgehen, herrscht bis jetzt bei der Erhellung des Subjektsproblems vor allem das genetische Interesse vor. Man sucht z. B. die durch ein gewisses Lebensgefühl bedingte Weltanschauung des Dichters zu bestimmen und bringt seine künstlerische Gestaltung mit dieser in Zusammenhang (so bei Wilhelm Dilthey, Oskar Walzel, in den älteren — russischen — Arbeiten Schirmunskis usw.); man unternimmt es, ein literarisches Motiv wie dessen sprachlichen Ausdruck auf das individuelle psychische Erlebnis des Dichters zurückzuführen, die seelische Anlage des Subjekts im Spiegel seiner Sprache, im System seiner Sprachneuerungen zu erschließen (Leo Spitzer, Hans Sperber u. a.); man spricht von der ursprünglichen Einheit von Schaffen und Erleben, die in einer einheitlichen individuellen Gestalt des Dichters vereinigt sind (Fr. Gundolf); man versucht den geistigen Sinn eines individuell-schöpferischen Daseins zu erfassen und ein persönliches Urphänomen des Dichters, das sich in keiner einzelnen

*) Boris Jerofejew (geb. am 10. April 1905) ist am 27. April 1932 in Leningrad an Lungenschwindsucht gestorben.





Äußerung erschöpft, auf die Höhe der Begrifflichkeit zu bringen und als Brennpunkt der weltgeschichtlichen Gegensätze zu betrachten (Georg Simmel) usf.

Das charakteristische Merkmal all dieser methodologischen Bestrebungen liegt darin, daß die Erforschung des künstlerischen Subjekts unvermeidlich über die Grenzen des unmittelbaren Gegebenseins des Kunstwerks hinübergreift, wenn nicht in ihrem Material, so mindestens in ihren Ergebnissen und Schlüssen. Das dichterische Ich wird hier als eine vitale oder geistige Einheit betrachtet, die sich im Kunstwerk vielleicht am deutlichsten sichtbar macht, sich aber erst in allen ihren sowohl künstlerischen wie außerkünstlerischen Erscheinungsformen vollkommen realisiert. Darum werden z. B. bei Spitzer alle Ergebnisse, die im Laufe der immanenten Stilerklärung eines konkreten Kunstwerkes erworben sind, mit einer methodologischen Schlußgeste von der sachlichen Einheit des Werks abgezogen und ohne weiteres in die Sphäre der empirischen Persönlichkeit des Dichters übertragen. Auch für Gundolf, der von der konkreten Gestalt des Dichtwerks ausgeht und in seinem wissenschaftlichen Verfahren nicht hinter die Werke greifen will, steht doch nicht das Werk selbst im Zentrum des Interesses. Das Dichtwerk ist für Gundolf nur der unmittelbarste Ausdruck des subjektiven Wesens des Künstlers, nur eine der Gestalt-Offenbarungen seiner gesamten Persönlichkeit, die das eigentliche Objekt seiner Erforschung bildet[1]).

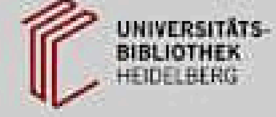
Diese Richtung des Interesses ist fast für die ganze moderne deutsche Literaturwissenschaft kennzeichnend. Am tiefsten hat Georg Simmel die ganze Problematik solcher Problemstellung erschlossen.

Simmel betrachtet das Schaffen der sachlichen — im einzelnen auch der künstlerischen — Werte als Objektivierungsprozeß des geistigen Lebens, das sich im ewigen Fließen und Sich-Gestalten offenbart. Der Geist schafft Sachgehalte, die eigengesetzlich ihr weiteres Dasein führen, ganz unabhängig von der Seele, die sie geschaffen hat oder sie wahrnimmt, Sachgehalte, die ihre eigene sachliche Logik, ihren autonomen, nicht mehr vitalen Sinn besitzen. Diese Sachgehalte sind aber vom Lebensstrom, dem sie entwachsen, nicht absolut losgelöst: sie werden als Pulsschläge der schöpferischen Subjektivität empfunden, als Wandlungsformen des sich gestaltenden Lebens, das sich darin objektiviert und dadurch sein Mehr-als-Leben-Sein verkündigt. So offenbart sich der eigentümliche Aspekt für die Erforschung des Kunstwerks: die sprachkünstlerischen Strukturen, die dem Blick des Forschers ihren sachlichen Sinn entdecken, werden dabei auch als Ausdruck von innerer Rhythmik und persönlichem Sinn eines mehr-als-künstlerischen individuellen Daseins betrachtet, dessen Strahlung in all seinen — wenn auch widerspruchsvollen und höchst mannigfaltig distanzierten — Äußerungen hundertfach gebrochen wird.

Solch eine philosophische Auffassung des Problems liegt natürlich der naturalistischen Genetik des positivistischen Biographismus ganz fern. Freilich wird bei Simmel, Gundolf oder Ermatinger die Persönlichkeit des Dichters nicht absolut unabhängig von ihrer empirischen Bedingtheit betrachtet. Aber den Grundgedanken Simmels weiter entwickelnd, könnte man auch eine i d e a l e Persönlichkeit des Künstlers zum Gegenstand einer prinzipiellen Erforschung machen, ganz abgelöst von den Formen ihrer empirischen Verwirklichung. Mit anderen Worten, man könnte versuchen, eine reine Ontologie des schöpferischen S u b j e k t s ü b e r-

---

[1]) Die Behauptung Gundolfs: „Der Künstler existiert nur insofern er sich im Kunstwerk ausdrückt" (Goethe, S. 2) bleibt doch nur eine Behauptung: sonst wäre es ganz unverständlich, wozu er so viel rein biographisches Material für seine Betrachtung heranziehen muß.





haupt aufzubauen und die innere Struktur des eigentümlichen individuellen Daseins, das sich im Schaffen der sachlichen Zeichengebilde realisiert, prinzipiell zu erforschen.

Der hohe wissenschaftliche Wert all dieser genannten methodologischen Wege ist natürlich nicht zu leugnen. Dennoch ist auch der andere Aspekt der Frage nicht zu vergessen, und der genetischen Art des wissenschaftlichen Betrachtens wird nun eine ganz andere Methodologie entgegengestellt. Der Anlaß dazu ist schon in Simmels philosophischen Darlegungen zu finden.

In der Tat: wenn das Kunstwerk — als solches betrachtet — zu der Sphäre der sachlichen, als Zeichen gegebenen Wirklichkeit gehört, wenn die schöpferische Intention des Subjekts, insofern sie das Werk ausbildet, völlig in die Ebene des eigengesetzlichen Sachgehalts übergegangen ist, dann können wir die Frage aufwerfen, ob das Verhältnis zwischen dem Objekt und dem schöpferischen Ich eine besondere rein konstruktive und sachliche Ausprägung habe.

Mit anderen Worten: ist das Moment der schöpferischen Subjektivität im Verhältnis zu der sachlichen Gegebenheit des Werks nur ein äußerer, nur die Entstehung selbst bewirkender Faktor? — Wenn dem so wäre, so könnte die Erforschung dieser Subjektivität nur ein ausschließlich genetisches Interesse haben: ist es doch vom künstlerischen Standpunkte aus ganz gleich, auf welche Weise ein Standbild auf sein Postament gehoben wird!

Wenn aber das Bild des Schöpfers als ein unerläßliches, den Wert des Ganzen bestimmendes Ingrediens dem inneren Bau des Werkes zugehört, dann — abgesehen von allen genetischen Erwägungen — haben wir die Aufgabe, das Bild des Subjekts als eine konstruktive Gegebenheit zu erschließen und sein Verhältnis zu den anderen Strukturschichten des Werks aufzuweisen.

Eine unvoreingenommene Betrachtung des Kunstwerks beweist unbestritten die Wahrheit der zweiten Behauptung. Alle Kunst ist Schöpfung im echten Sinne des Worts. Das Werk ist eine schöpferische Thesis des Künstlers: er schafft und stellt fest und nimmt die Verantwortung für jedes Detail auf sich. In jedem kleinsten Strich wird die Berührung seiner schaffenden Hand empfunden, sein schöpferisches Bild ist in jede Schicht des künstlerischen Gebildes eingeprägt. Jedes — und nicht ausschließlich das lyrische — Sprachkunstwerk erscheint darum nicht nur als ein sachlich-bildliches, sondern auch als ein expressives Ganzes, als sprachliche Gestalt-Offenbarung einer schöpferischen Individualität. Im Ganzen wie in seinen Teilen wird das Werk als Produkt der einheitlichen schaffenden Intention ausgedeutet, und das Verhältnis zwischen seinen einzelnen Schichten offenbart die innere Struktur des Subjekts und drückt eine individuelle „poetische Weltanschauung" aus.

Um diese prinzipielle Feststellung an einem konkreten Material zu verdeutlichen, führe ich zwei lyrische Gedichte an, deren Analyse zeigen soll, was ich unter dem konstruktiven Ausdruck der schöpferischen Individualität verstehe[1]).

Im Winter.

Der Acker leuchtet weiß und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.

[1]) Absichtlich nehme ich Gedichte, die schon mehrmals als Beispiele für die sog. „ichlose Lyrik" zitiert wurden. Vgl. eine sehr interessante und belehrende Untersuchung Walzels „Schicksale des lyrischen Ichs". — Das Wortkunstwerk, 1926.

Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt,
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.

Ein Wild verblutet sanft am Rain
Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

Von außen gesehen erscheint das Gedicht Trakls als eine unzusammenhängende, nach Willkür umkehrbare Häufung von Dingbildern, deren Bedeutungsinkongruenz auf dem glatten Grund des einheitlichen metrischen Schemas und in der gleichmäßigen Abwechselung der rhythmisch-syntaktischen Figuren deutlich zum Vorschein kommt. Die gedankliche Unvereinbarkeit der einzelnen Bilder ist durch ihren Widerspruch mit dem syntaktischen Zusammenhang dieser Bilder noch mehr betont: die sich oft wiederholende Konjunktion „und" entspricht keinem wirklichen Sinnverhältnis zwischen den syntaktisch verbundenen Komponenten und läßt ihre sachliche Divergenz nur stärker hervortreten.

Diese Vereinzelung der dichterischen Dingbilder erscheint hier als Ausdruck einer bestimmten dichterischen Idee: eine gegenseitige Fremdheit der Dinge, ihre gleichgültige Vereinsamung in der Welt — das ist der Gegenstand der künstlerischen Darstellung in diesem Gedicht. Diese dichterische Idee entfaltet sich in der dynamischen Verflechtung der einzelnen — in Wirklichkeit gar nicht umkehrbaren — Bilder, deren scheinbares Durcheinander die einheitliche Bewegung des dichterischen Sinnes sprachlich verwirklicht.

Die ersten zwei Zeilen, welche die unzusammenhängende Folge der Dingbilder eröffnen, müssen die Sinnbewegung des Gedichts gerade anbahnen: sie tragen ja den einheitlichen Grund für die weitere Bildentfaltung der dichterischen Landschaft und scheinen einen geschlossenen künstlerischen Raum darzustellen.

Bis zur dritten Strophe folgt nun eine gleichmäßige Anreihung abgeschlossener, in gleichgültiger Steifheit einander gegenüberstehender Dingbilder. Unter ihnen ist weder eine innere Einheit noch ein innerer Gegensatz aufzuweisen: nicht ein Kontrast, sondern die höchste Distanziertheit des Sinns, ein höchst unerwartetes Zusammenstoßen der Bilder spielt hier eine künstlerisch gestaltende Rolle: jedes Bild ist in sich eingeschlossen, und die Dinge winken einander nicht[1]).

Die erste Hälfte der dritten Strophe bricht diese Bewegung der brückenlos nebeneinanderstehenden Bilder nicht ab, aber sie besitzt doch eine neue Sinnqualität und bringt einen neuen Aufstieg der Bedeutungswelle mit sich: die Bilder der ersten und der zweiten Zeile stehen hier wie in einem inneren Gegensatz zu-

---

[1]) Die Bilderfolge ist freilich nicht ganz zufällig. In den ersten zwei Strophen haben wir mindestens eine Anspielung auf eine kompositionelle Anordnung der Bilder nach einem rein äußeren Gegensatz zwischen ihnen. In der ersten Strophe finden wir ein räumliches Gegenüberstellen der Dinge: „unten" — „oben"; „oben" — „nach unten". Das entspricht auch der Art des Reimens: a — b — b — a. In der zweiten Strophe ein anderer Kontrast: „eine schwarze Unbeweglichkeit der Wipfel" — „eine flüchtige Bewegung des Lichts"; „ein rasches, schellendes Dahineilen des Schlittens" — „ein langsames, stilles Steigen des Monds".

Das innere Nicht-Verbundensein der betreffenden Bilder wird natürlich durch diese äußere kompositionelle Zusammenstellung nur verstärkt.

einander — der schroffe Kontrast zwischen dem peinvollen Sterben und dem gleichgültigen Gelage des Lebendigen erschließt nun eine tiefere Kluft, einen grelleren Widerspruch in der hervorgerufenen dichterischen Welt. Die Schlußzeilen aber bringen uns in die gesamte Atmosphäre der kalten Vereinsamung zurück. Die ruhig gleichmütige Entfremdung der Dinge wird nun — nach diesem Kontrast — in all ihrer tragischen Hoffnungslosigkeit erschlossen. Die Abgeschlossenheit der Bilder und Eindrücke erreicht hier ihren Höhepunkt, und ein kurz abgehacktes rhythmisch-syntaktisches Vollendetsein der letzten Zeile weist auf das innere Ausgeschöpftsein des künstlerischen Sinngehalts, der nun das Ende seiner ausdruckhaften Entfaltung erreicht[1]).

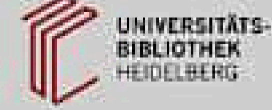
Das ist die innere bildhafte Sinnesgestaltung des Gedichts. Damit ist aber die innere Einheit und der dichterische Gehalt des Werkes nicht erschöpft. Nur der Mensch, der keines dichterischen Verständnisses fähig ist, wird dieses Gedicht anders als den Ausdruck einer expressiven Einheit auffassen, anders als ein ausgeprägt lyrisches und subjektives Werk. Die vor unserem Blick hervorgerufene dichterische Welt wird uns nicht nur in ihrer sachlichen Objektivität, sondern auch als Dämmererlebnis eines Visionärs gegeben, als ein Ins-Bild-bringen des künstlerischen Weltgefühls.

Das Wort „Ich" ist freilich kein einziges Mal erwähnt: der Dichter redet von sich nicht, aber er drückt seine schöpferische Subjektivität in der Struktur des Werks aus, das als Verbildlichung seines Welt- und Ichgefühls aufgefaßt werden muß. Schon in den ersten zwei Zeilen, in denen sowohl ein sachlicher als auch ein expressiver Hintergrund für die weitere Bilderentfaltung entworfen ist, weisen die Epitheta — kraft ihrer emotionellen Färbung — auf einen nicht nur schlechthin gegebenen, sondern s u b j e k t i v e r l e b t e n Gehalt hin. Nur das Wort „weiß" könnte als eine schlicht objektive Feststellung gelten, aber mit dem Epitheton „kalt" syntaktisch verbunden, wird auch dieses in den gesamten Kontext des subjektiv gefärbten Erlebens mit eingeschlossen. Ebenso die adverbiale Bestimmung in der dritten Zeile der zweiten Strophe („bisweilen schellt s e h r f e r n ein Schlitten") zentriert augenscheinlich die dichterische Beschreibung um einen point de vue und läßt diese sich von dem Gesichtspunkte des Subjekts entfalten, das nirgends ausdrücklich genannt ist und doch alles mit seinem schöpferischen Dasein durchdringt.

Dieses Moment der Subjektivation, der Ich-Zentriertheit des Wahrnehmens ist hier sehr geschickt durch syntaktische Inversion betont. In allen übrigen Zeilen finden wir die gerade Wortfolge: das Ausgangsbild ist immer ein Ding, und diesem wird eine gewisse Wirkung prädiziert. Das subjektive Bewußtsein ist hier darum wie ausgeschlossen. In dem betreffenden Satz aber, wie es schon aus der adverbialen Bestimmung „sehr fern" klar ist, wird das Ding selbst nicht unmittelbar gegeben, der Ausgangspunkt des Satzes liegt in der Wahrnehmung des S c h e l l e n s, das Ding ist darum hier kein logisches Subjekt mehr, und das drückt nun die umgekehrte Wortfolge aus.

Die e m o t i o n e l l e Subjektivation ist — wie gesagt — nur in den ersten zwei Zeilen gegeben. Weiter folgt eine streng objektive, teilnahmelose Aufzählung der Bilder. Da aber die gesamte emotionelle Färbung von Kälte und Einsamkeit bereits gegeben ist, so wird diese Teilnahmelosigkeit als starker Ausdruck für die

[1]) Oskar Walzel sagt von diesem Gedicht, die Umkehrung der Zeilen sei unmöglich, weil sie die M e l o d i e des Gedichtes zerstören würde. (Das Wortkunstwerk, S. 299.) Das ist natürlich richtig, aber die Einheit der rhythmisch-melodischen Bewegung muß doch — wie jedes Element der äußeren Gestalt — ihre Quelle in der inneren Dynamik des dichterischen Sinns haben.





kalte Fremdheit und selbstgenügsame In-sich-Geschlossenheit der Dinge vor der einsamen Seele des Künstlers empfunden.

So wird das ganze Gedicht als Bildhaftmachen des tragischen Weltgefühls aufgefaßt, dem alle Dinge fremd und gleichgültig gegenüberstehen, voneinander getrennt, in der weißen Kälte ihrer unversöhnlichen Entfremdung.

Dabei ist es wesentlich, daß dieses Moment des Expressiven — wie man es auch charakterisiere — nicht in das Gedicht nach Willkür hineingedacht wird, sondern unmittelbar im Werk selbst als eine innere konstruktive Form gegeben ist, die den Bedeutungswert des Ganzen bestimmt und ihre besondere strukturelle Ausprägung besitzt.

In unserem Gedicht haftet die Qualitätsbestimmung der Subjektivation dem Stimmungsgehalt einiger Eigenschaftswörter an. Die rhythmische Bewegung der Sätze spielt hier keine bestimmende Rolle: aber im Lichte der schon gegebenen Subjektivation wird auch die eintönig gleichmäßige Abwechselung der Satzgebilde als Ausdrucksmittel für den emotiven Gehalt des Werkes aufgefaßt. Eine ganz andere Rolle der rhythmisch-melodischen Konstruktion finden wir in dem zweiten Gedicht, das ich als Beispiel anführe (R. M. Rilke):

Der Tod der Geliebten.

Er wußte nur vom Tod was alle wissen:
daß er uns nimmt und in das Stumme stößt.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst

hinüberglitt zu unbekannten Schatten,
und als er fühlte, daß sie drüben nun
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er ließ die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gutgelegene, das immersüße —.
Und tastete es ab für ihre Füße.

Auf den ersten Blick erscheint das Gedicht als eine objektive Erzählung von Erlebnissen eines Liebenden, die in der dritten Person aufgebaut und in der ruhigen Form des Imperfektums durchgeführt ist.

Es ist aber augenscheinlich, daß diese Erzählung nicht bloß objektiv-konstatierend ist, sondern auch einen reichen Stimmungsgehalt sprachlich verwirklicht. Die emotionelle Färbung haftet dabei nicht jedem Teil des sprachkünstlerischen Gebildes an. Zwei Arten der Sprachgestaltung können wir in diesem Gedichte unterscheiden: rein objektive — Bericht gebende — Sätze mit einer ruhig abschließenden rhythmisch-melodischen Konstruktion und affektgefärbte, emphatische Satzgefüge mit einem unruhigen Intonationsbau und einem emotionell wirksamen, ausdrucksvollen Wortbestand. Die Abwechselung dieser zwei Arten des Sprachbaus ist leicht in der rhythmisch-syntaktischen Konstruktion dieses Stückes zu verfolgen.

Die ersten zwei Zeilen erweisen einen gleichmäßigen und geschlossenen Tonbau; sie haben einen gleichartigen syntaktischen Einschnitt in der Mitte und eine abschließende — in der zweiten Zeile etwas tiefere — Tonsenkung im Ausgang. Es ist eine ruhig berichtende Einleitung in die lyrische Situation des Gedichts. Aber diese ruhig gleichmäßige Anreihung von Syntagmen bricht mit dem Übergang zur Todesbeschreibung ab. Von der dritten Zeile an beginnt eine aufgeregte Häufung von weiterweisenden Tongruppen mit der unruhigen Steigerung der immer höher liegenden Töne. Die strenge syntaktische und kompositionelle Versgliederung der ersten Zeilen ist hier aufgehoben: der syntaktische Zusammenhang wird bereits in der dritten Zeile gestört (eine lange emotionell bedingte Einschaltung: „nicht von ihm fortgerissen, nein, leis aus seinen Augen ausgelöst ...“); statt der parallel gegliederten Sätze mit einer gleichartigen abschließenden Konstruktion finden wir breite Enjambements, und alle Grenzen der einzelnen Zeilen und Strophen werden wie von einer mächtigen Gefühlswelle verwischt. Diese ununterbrochene Steigerung des lyrischen Affekts, die in dem sachlichen Inhalt der dichterischen Mitteilung begründet und durch bestimmte expressive Umbildungen des syntaktischen Stoffes gegeben ist, herrscht nun bis zur dritten Strophe. Alsdann beginnt eine Rückbewegung der Intonationswelle. Dem Sinnübergang der dritten Strophe entsprechend, wird die affektgefärbte Expressivität weniger gespannt: der Bau des nächsten Satzgefüges wird einfacher; das aufgeregte Häufen von immer steigenden Tönen ist nicht so stark ausgeprägt. Doch das letzte Wogen der schon sich legenden Gefühlswelle bleibt bis zu den Worten „er ließ ...“ spürbar. Dann kehren wir zu dem objektiv konstatierenden Bericht zurück, mit seinem charakteristischen Wortbestand, der jeder Emphase und jeder bildlichen Pracht entbehrt. Auf dessen Grund hört man noch einmal die lyrisch aufgeregte Expressivität in den emphatisch betonten Beiwörtern der vorletzten Zeile erklingen. Aber die letzte Zeile mit ihrer rhythmisch-melodischen Abgeschlossenheit verkündigt in der Form der objektiven Mitteilung eine beruhigende Vollendung für all die auf- und absteigende Intonationsbewegung des Gedichts.

So ist die expressive Gestaltung des Stückes. Ihre Eigenart liegt nicht in der schlichten Abwechselung der objektiv-mitteilenden und emotionell wirkenden Sprachkonstruktion. Das Neue und Eigentümliche des Gedichtes besteht darin, daß diese in den erwähnten Versen ausgedrückte Expressivität die aufgeregte Erlebnisfolge des Liebenden unmittelbar abspiegelt. Der Autor berichtet von Erlebnissen einer Person, aber er spricht mit solcher Intonation und solchem Sprachbau, wie sie der Liebende selbst unmittelbar anwenden müßte, wenn er von sich selbst in erster Person redete. Wir könnten hier den Ausdruck „Einfühlungsrede“ anwenden. Unter diesem Worte verstehe ich jede sprachliche Konstruktion, in der der Bericht des Autors eine emotionelle — sprachlich ausgedrückte — Färbung besitzt, die als eine unmittelbare Darstellung emotioneller Erlebnisse der dargestellten Person aufgefaßt wird. In der Lyrik ist es gewiß nur in solchen eigenartigen Fällen möglich, in denen der Stimmungsgehalt des Gedichts nicht dem künstlerischen Subjekt selbst, sondern einem „Er“ anhaftet („Er-Lyrik“).

Damit ist aber nicht alles gesagt. Das Gedicht ist dennoch in der dritten Person geschrieben: es ist eben ein lyrischer Bericht, der von dem Dichter ausgeht und darum eine einheitliche Sprachform aufweist und eine einheitliche schaffende Intention verwirklicht. Der Stimmungsgehalt, der hier der dargestellten Person anhaftet, ist in die gesamte Struktur der dichterischen Sprachgestaltung miteingeschlossen, und so muß er in einem bestimmten Verhältnis zur schaffenden Subjektivität des Dichters stehen.

In unserem Gedicht zeigt dieses Verhältnis eine eigenartige Beschaffenheit: das dichterische Ich verzichtet hier auf seine Selbständigkeit, es identifiziert sich mit den Geschöpfen seiner Phantasie und löst seine schöpferische Subjektivität in das Objekt der dichterischen Darstellung auf. Diese Subjektivität aber wird dabei keineswegs aufgehoben. Die Selbstaufopferung des Subjekts ist doch nichts anderes als die Ausübung seiner schaffenden Spontaneität, die sich in der gesamten Struktur des Sprachwerkes kristallisiert und das innere So-Sein der künstlerischen Subjektivität verkündigt.

Aus all dem Gesagten ergibt sich also folgende Auffassung des Problems: das dichterische Ich darf und muß als eine rein sprachliche Gegebenheit betrachtet werden. Sehen wir von allen genetischen Erwägungen ab und überschreiten nicht die Grenzen des unmittelbar im Werk Gegebenen, so verliert die schöpferische Subjektivität ihr psychologisches Gepräge: sie wird zu einem konstruktiven Moment des Sprachkunstwerks und ist darum nur in dem Werke und aus dem Werke zu verstehen.

Dabei müssen wir die konkreten Verhältnisse, aus denen solch eine Problemstellung entsteht, nicht aus den Augen lassen. Wir interessieren uns für ein konkretes Sprachkunstwerk. Es weist Elemente der Subjektivation auf und ist uns als die Objektivierung einer schaffenden Subjektivität gegeben. Nur von diesem Subjekt, insofern es sich in diesem Sprachwerke objektiviert, ist nun die Rede. Ob dieses künstlerisch ausgedrückte Ich der empirischen Persönlichkeit des Dichters gleicht oder nicht gleicht, ist für das Werk und seine Erklärung unerheblich. Diese Frage kann freilich in der Folge einer kulturgeschichtlichen oder psychologischen Betrachtung gestellt werden. Wer aber das Werk selbst begreifen will — und nicht die Verhältnisse seiner empirischen Entstehung —, der hat mit diesem Problemkreise gar nichts zu tun. „Für die Kunst — sagt ein moderner russischer Dichter — ist nicht der Mensch, sondern das Bild des Menschen von Interesse“[1]). Die Subjektivität des Werks greift nicht über seine Grenzen hinaus, sie ist uns als sprachliche Konstruktion gegeben und muß in der Form ihrer unmittelbaren Gegebenheit betrachtet werden, sonst geht die Authentizität des wissenschaftlichen Gegenstands verloren[2]).

Die Frage nach der Persönlichkeit des Dichters wird also zur Frage nach den besonderen „Subjektivitätsformen“ des Kunstwerks. Terminologisch anders ausgedrückt, könnte man auch von einem „Subjektivitätsgehalt“ sprechen, den man als geformt denkt, ebenso wie man von einem dichterisch geformten gegenständ-

---

[1]) Boris Pasternak, Der Schutzbrief, 1931, S. 48 (russisch).

[2]) Eine allgemein- und sprachphilosophische Begründung solch eines methodologischen Prinzips kann man in den Arbeiten von Gustav Spett finden. In seinen philosophischen Darlegungen geht er von der Humboldtschen Auffassung der inneren Sprachform aus, versucht aber diese Idee weiter zu entwickeln und macht den Begriff der inneren Form zum Zentrum aller Kulturphilosophie. Das Problem der dichterischen Sprache ist von ihm besonders berücksichtigt, und auch für meine Darlegungen bilden seine sprachphilosophischen Folgerungen einen wichtigen Stützpunkt. Es sind besonders folgende Arbeiten Spetts von diesem Standpunkt aus zu betrachten: Innere Sprachform, 1927; Fragmente zur Ästhetik, 3 Teile, 1922—23; Probleme der modernen Ästhetik. (Zeitschrift „Iskusstwo“, 1923, Nr. 1.) (Alles russisch.)

Eine speziell sprachwissenschaftliche Ausarbeitung der Frage nach dem künstlerischen Subjekt ist Prof. Viktor Winogradow zu verdanken. — Vgl. seine Arbeit: Über die künstlerische Prosa, 1930 (russisch).

lichen Sinngehalt des Werkes spricht. Diese beiden Schichten gehören zur Sphäre der inneren Gegebenheit[1]), und jede gestaltet sich ihren eigenen quasi-logischen Gesetzen gemäß. Die innere dichterische Gestaltung sowohl des objektiv-sinngemäßen als auch des subjektiven Gehalts wird in der äußeren Gestalt — in klanglichen, syntaktischen und thematischen Formen — gebrochen, und so entsteht die objektiv-sinnmäßige und die expressive Komposition des Dichtwerks[2]).

Um das gegenseitige Verhältnis der Objekts- und der Subjektsseite im Kunstwerk zu bestimmen, haben wir zuerst einige Worte über den künstlerischen Sinn und seine Beziehung zur objektiven Wirklichkeit zu sagen.

Das Wesentliche dieser Beziehung besteht darin, daß der poetische Sinn in seiner inneren Entfaltung von keiner transzendenten Gegenständlichkeit abhängt: die Wirklichkeit bestimmt hier den Sinn nicht, der Sinn schafft hingegen eine eigenartige quasi-objektive Wirklichkeit. Im wissenschaftlichen Urteil erscheint der Gegenstand des Erkennens als eine unbewegliche Identität, als ein zu bestimmendes X, um welches der Sinn der logisch geformten Äußerungen kreist. In der Dichtung aber ist der entsprechende Gegenstand dem Schaffen selbst immanent: er folgt der Bewegung des Sinnes nach und befestigt sich nirgends als eine unbewegliche Objektivität, um den Sinn um sich selbst kreisen zu lassen. Das Kunstwerk also unterscheidet sich von jedem pragmatischen sprachlichen Zeichen dadurch, daß sein Gegenstand nur in der Form der sprachlichen Verkörperung gegeben ist: er ist keine selbständige Transzendenz mehr, sondern eine sprachliche Gegebenheit, und nur als solche steht er dem künstlerischen Begreifen und Anschauen gegenüber. Die objektive Wirklichkeit bildet natürlich den Grund, auf dem der künstlerische Inhalt des Sprachwerks erwachsen kann. Aber das sprachkünstlerische Zeichen mit all seiner auto-ontischen Bedeutsamkeit schichtet sich auf den mitzuteilenden Inhalt und modifiziert ihn, löst ihn von allem pragmatischen Zusammenhange los und stellt ihn als die besondere sprachkünstlerische quasi-objektive Wirklichkeit fest. Das System der inneren Umbildungen, das die Sprachformung als ein selbständiges ontisches Moment in der Struktur des Kunstwerks hervorhebt und dadurch den sachlichen Inhalt von der objektiv gegebenen Wirklichkeit loslöst, wird von einer einheitlichen Idee der künstlerischen Gestaltung bestimmt. Diese Idee ist nun als inneres formgebendes Prinzip zu betrachten, das die Wege und Formen der künstlerischen Sinnesgestaltung bedingt und so die innere dynamische Form des Werkes ausbildet.

Es ist dabei immer im Auge zu behalten, daß das Produkt des künstlerischen Schaffens, wenn auch nicht objektiv im Sinne einer adäquaten Wiedergabe der Wirklichkeit, so mindestens objektmäßig und gegenständlich ist. Dem Kunstwerke fehlt die Objektivität als Übereinstimmung mit einem transzendenten Gegenstand, aber sie besteht doch als Form der dichterischen Weltgestaltung. Für die subjektive Willkür des Dichters bleibt darum beim Schaffen der künstlerischen Wirklichkeit kein Platz. Formen und Wege der sprachkünstlerischen Gestal-

[1]) Die innere Gegebenheit ist hier als ein rein struktureller Begriff zu verstehen; mit dem seelischen Erlebnis hat sie natürlich nichts gemein. Zur inneren Gegebenheit in diesem Sinne gehört alles, was durch das äußere, materielle Gebilde bezeichnet wird, aber eine selbständige ontische Sphäre bildet und seine eigene gegenständliche Struktur besitzt.

[2]) Vgl. dazu die prinzipiellen Bemerkungen Nikolai Wolkows in seiner gedankenreichen Schrift: Komposition des lyrischen Gedichtes. (Zeitschrift „Iskusstwo", 1928, Nr. 3—4) (russisch).

tung werden von dem dichterischen Gegenstand selbst vorgeschrieben, sonst wäre kein Unterschied zwischen dem echten Kunstwerk und dem chaotischen Durcheinander einer bilderreichen Halluzination. Es ist darum unberechtigt, die innere dichterische Form nicht als objektives System der sprachkünstlerischen Umbildung zu betrachten, welches das Feststellen der dichterischen Realität zustande bringt, sondern z. B. als Form des psychischen Erlebnisses des Dichters, als „seelisches Leben, das die individuelle organische Gestalt bedingt" (Ermatinger)[1]). Das dichterische Subjekt besitzt eine besondere strukturelle Ausprägung; es ist aber ein ganz anderes Moment in der Struktur des Kunstwerks, und man darf es mit der objektiv-sinnmäßigen Wortformung nicht identifizieren.

Wie ist denn der strukturelle Ausdruck des sprachlichen Subjekts beschaffen, und unter welchen Umständen nimmt er ein künstlerisches Gepräge an?

Jede sprachliche Mitteilung trägt den Stempel einer subjektiven Stimmung des Sprechers und verrät sein persönliches Verhältnis zu dem, was er mitteilt. Das Wort ist die Geste des Subjekts, und — neben der rein kommunikativen Funktion — erscheint es wie jede Geste auch als Mittel für den Ausdruck der seelischen Erlebnisse des Sprechers. Diese Erlebnisse spiegeln sich in der Art der expressiven Wortprägung: im Satzaufbau und Satztempo, in der Akzentuierung und Satzmelodie, in einer besonderen Art der subjektiven Ausdrucksfähigkeit der klanglichen und syntaktischen Seite der Rede überhaupt. Es ist, als wäre der objektiv-sinnmäßige Inhalt der Mitteilung von einer besonderen Atmosphäre des subjektiven Atmens umhüllt. Manchmal erscheint letztere sogar als das wesentliche Element des Sprechens und stellt den objektiven Sinn der Mitteilung in den Hintergrund[2]). Dieser „natürliche" Ausdruck, die in keiner Form der direkten Mitteilung gegeben ist, wird von uns durch den Akt eines eigentümlichen Miterlebens aufgefaßt, das eine besondere Art des in keine prädikative Form überführbaren Begreifens darstellt.

Die natürlichen Formen des Ausdrucks sind jedoch für das Begreifen der objektiv-sinnmäßigen Seite der Sprache von keiner Bedeutung. Sie erscheinen als Mittel für die Auffassung nicht des Sprachsinnes, sondern des Sprechers selbst. Sie stehen also in keinem wesentlichen Verhältnis zu dem Sinn und folglich nicht zum objektiv-sinnmäßigen Kern des Kunstwerks. Aber auch dort, wo der Ausdruck

[1]) Das dichterische Kunstwerk, 1921, S. 206.

[2]) So spricht z. B. der berühmte russische Schauspieler M. Tschechow in seiner Autobiographie von solch einer Art des sprachlichen Verstehens: „Ich sehe von all dem gedanklichen Inhalt des Sprechers ab und höre nicht, was er spricht, sondern ausschließlich, wie er es spricht. Es tritt nun sofort die Aufrichtigkeit oder die Unaufrichtigkeit seiner Rede hervor. Außerdem wird es klar, wozu er diese oder jene Worte spricht, was der Zweck seiner Rede ist, der echte Zweck, der öfters mit dem gedanklichen Inhalt der Worte nicht übereinstimmt. Der Mensch kann sehr gescheit und folgerecht einen Gedanken beweisen, wenn man aber von diesem Gedanken absieht, so kann plötzlich der tiefe Alogismus seiner Seele eben in diesem Augenblick an den Tag kommen." Der Mensch kann ehrlich unehrliche Worte sagen. „Aber auch umgekehrt: abgesehen von ehrlichen Gedanken, bleibt eine unehrliche Seele. Beobachten Sie die Gesten und den Gang eines Menschen: wie deutlich drücken sie seinen Willen oder seine Willenlosigkeit aus. Hören Sie einmal zu, wie unüberzeugt die Menschen die überzeugendsten Worte aussprechen. Das menschliche Wort besitzt den Sinn und den Schall. Hören Sie den Sinn, und der Mensch wird Ihnen fremd bleiben, hören Sie den Schall, und Sie werden den Menschen kennen lernen." Der Weg des Schauspielers, 1928 (russisch), S. 140—141.

des subjektiven Erlebens schon keine schlicht impulsive Bewegung ist, wo wir eine absichtliche Benutzung der emotionellen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache finden, haben wir es nicht immer mit einem dichterischen Ausdruck zu tun. Es gibt manche gefühlvolle und expressiv gestaltete Rede, die mit der Dichtung als solcher nichts gemein hat. Der Terminologie von Gustav Spett gemäß sprechen wir in diesem Falle von Rhetorik. Die rhetorische Rede hat immer den Zweck, einen bestimmten emotionellen Eindruck zu erwecken sowohl durch den mitgeteilten Inhalt selbst als auch durch das Anwenden verschiedener emotionell wirkender Sprachfiguren. Diese Rede entbehrt aber der inneren dichterischen Sprachform und bleibt der objektmäßigen dichterischen Gestaltung des echten Kunstwerks fremd. Denn die sprachliche Expression wird dichterisch nur, insofern sie in der gegenständlich-dichterischen Sprachgestaltung fundiert ist. Der dichterische Ausdruck unterscheidet sich also vom rhetorischen dadurch, daß er im objektmäßigen, von aller Pragmatik losgelösten, poetischen Bilde gebrochen wird und auf diese Weise selbst den eigenartigen Charakter solcher „Losgelöstheit" und dichterischer Selbstgenügsamkeit gewinnt.

Es folgt übrigens keineswegs daraus, daß der Subjektsgehalt des Werkes immer nur eine nebensächliche Rolle spielt. Der Ausdruck schöpferischer Subjektivität kann wohl auch als Hauptzweck der künstlerischen Gestaltung auftreten. Aber künstlerisch kann diese Aufgabe nur durch das Schaffen einer objektmäßigen dichterischen Wirklichkeit gelöst werden, die ihre eigene sachliche, vom Subjekt unabhängige dichterische Logik besitzt, gleichzeitig aber die innere Struktur des schaffenden Subjekts abspiegelt. Das dichterische Subjekt wird immer nur im System seiner Verhältnisse zum dichterischen Objekt gegeben. Jede Verneinung der immanenten Logik des künstlerischen Gegenstands um der persönlichen Willkür des Dichters willen führt unvermeidlich zum Aufheben des künstlerischen Wertes des Werks, welches dann nur als eine rhetorische — aufrichtige oder unaufrichtige, normale oder pathologische Ergießung auftritt. (So z. B. die auf das äußerste getriebenen dichterischen Gesten des Expressionismus.)

Der künstlerische Sinn des Sprachwerks wird freilich durch dessen objektiv-bildlichen Inhalt nicht erschöpft. Wir sprechen auch vom „letzten künstlerischen Sinn", der sowohl das gegenständliche als auch das subjektive Moment des Kunstwerks einschließt. Aber das schöpferische Ich muß unbedingt im Prisma der objektiv-dichterischen Formen gebrochen werden, um selbst als eine poetisch-sinnmäßige Gegebenheit auftreten zu können. Die Rhetorik kennt solch eine „Brechung" nicht, aber sie kennt auch keine poetische Einheit von „Ich" und „Welt", wo das schaffende Subjekt durch das dichterische Objekt gegeben, das Objekt aber als schöpferische Objektivierung des künstlerischen Subjektes zu begreifen ist[1]).

[1]) Vgl. dazu folgende Äußerung Simmels über die Subjektivitätsformen der Erzählung: „Das Erzählte hat eine objektive Einheit, einen für sich verständlichen Zusammenhang seiner Elemente; der Erzählende hat in sich die Einheit seiner Person, die den psychologischen Zusammenhang seiner Vorstellungen, seines Schaffens bedeutet oder trägt. Bleibt nun aber dieses Subjekt in seiner schöpferischen Aktivität in oder hinter jenem objektiven Gebilde spürbar, so schiebt sich (und das eben will diese „Spürbarkeit" besagen) die zweite Einheit in die erste hinein, das Gebilde bekommt einen einheitlichen Schöpfungspunkt; und es ist mit unserer immer räumlich orientierten Begriffssprache gar nicht recht möglich auszudrücken, daß dieser mit der objektiven Einheit des Erzählten weder zusammenfällt noch auseinander läuft." Georg Simmel, Goethe, 1913, S. 155—156.

Dabei ist aber auch die Heterogeneität dieser beiden Momente nicht zu vergessen. Obgleich die Objekts- und die Subjekts-Seite des Kunstwerks in einer einheitlichen künstlerischen Idee vereinigt sind, die sich in ihrem gegenseitigen Verhältnis offenbart, so sind sie doch nach ihrem sprachlichen Gegebensein vollkommen verschieden. Das Bild des Subjekts kann auch in der Sphäre des Objektivsinnmäßigen aufgebaut werden. Der Dichter erzählt manchmal von sich selbst; in der Form einer unmittelbaren Mitteilung erschließt er einen gewissen persönlichen Gehalt. Doch dieses ausdrücklich gegebene Subjekt des dichterischen Monologs ist streng von der echt subjektiven Seite des Kunstwerks zu unterscheiden. Wenn das Subjekt sich selbst zum Gegenstand der Mitteilung macht, so geht seine Subjektivität verloren. Der subjektive Inhalt wird nun objektiviert und muß als eine objektive Gegebenheit betrachtet werden. Im Verlauf seines schöpferischen Weges kann der Künstler eine ganze Reihe von solchen objektförmigen Ich-Bildern konstruieren, die in den verschiedensten bildlichen und thematischen Sphären aufgebaut sind. Hinter all diesen Bildern — ihrer sachlichen Distanziertheit ungeachtet — schimmert jedoch ein einheitliches schöpferisches Antlitz, eine einheitliche künstlerische Intention durch. Es ist die Sphäre der reinen Subjektivität, die durch eine expressive, nicht aber sachlich-poetische und kommunikative Wortfunktion gegeben ist. Diese Subjektivität ist mit dem in sachlicher Ebene gestalteten Träger des Monologs nicht immer gleichartig. Die Form ihrer strukturellen Verhältnisse bildet jedesmal ein besonderes Problem. Die objektiv-sinnmäßige Gestaltung des Subjekts kann — wie z. B. in den oben gegebenen Gedichten — überhaupt fortfallen, der lyrische Charakter des Werks aber wird außerordentlich stark ausgeprägt. Jener für die moderne deutsche Lyrik charakteristische Prozeß, den Oskar Walzel „die Entichung der Lyrik" nennt, wird durch das Verschwinden des lyrischen Ich gerade aus der objektiv-bildlichen Schicht bezeichnet. Aber die „ichlose Lyrik" des deutschen Expressionismus oder die R. M. Rilkes verliert dabei ihre eigentliche Subjektivität gar nicht: das schöpferische Ich wird keineswegs eliminiert, es ist im System der expressiven Umbildungen der dichterischen Sprachkonstruktion gegeben — in der expressiv wirksamen Satzintonation mit all ihren rhythmisch-melodischen Faktoren, in der Dynamik syntaktischer Wellen, in der Art der emotionellen Färbung der Bedeutungen (Gefühlswerte, ihre Komplizierung und Umgestaltung), in der Benutzung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten des dichterischen Schallgewebes (emotionelle Färbung der einzelnen Lautkomplexe, Lautmetapher) usw.

Das dichterische Ich im echten Sinne des Worts ist eine besondere „Apperzeptionseinheit", welche die subjektive Färbung des Kunstwerks bestimmt. Es ist der Brennpunkt der sprachlichen Expression, aus dem die intentional-expressiven Umbildungen des Sprachstoffes ausstrahlen.

Oben haben wir die Einheit des sprachlichen Verfahrens, das zum Feststellen der dichterischen Wirklichkeit führt und die gegenständliche künstlerische Sinnesgestaltung vollzieht, als die innere dichterische Sprachform bezeichnet. Ebenso können wir die Einheit der sprachlichen Umbildungen, welche die dichterische Gegenständlichkeit zum Träger der künstlerischen Subjektivität macht und so das schöpferische Subjekt in seinem sprachkünstlerischen Dasein verwirklicht, als die innere expressiv-dichterische Form des Kunstwerks betrachten.

Wie gesagt, wird die sprachliche Subjektivität durch das System ihrer Verhältnisse zur objektiv-sinnmäßigen Seite des Werkes bedingt. Man könnte ver-



suchen, eine Reihe von typischen Fällen dieser Verhältnisse zu bestimmen: verschiedene Arten des Übergewichts der einen oder der anderen Seite, verschiedene Varianten ihres Gleichgewichts, ihrer gegenseitigen Anziehung und Abstoßung. Aber die konkrete qualitative Mannigfaltigkeit dieser Verhältnisse bietet ein interessanteres Material als solch eine allgemeine Typologie. Jede poetische, strukturell ausgedrückte „Weltanschauung" ist individuell. Das Kunstwerk stellt eine besondere dichterische Welt dar. Die Aufgabe der immanenten Erklärung besteht darin, die innere Struktur des Werks zu untersuchen und das schöpferische Ich in seinem Verhältnis zu dieser poetischen Welt zu charakterisieren.

Diese Erklärung hat mit der genetischen Betrachtungsweise nichts gemein: weder mit der Psychologie, noch mit der Biographie, noch mit der naturalistischen Betrachtung überhaupt. Das Kunstwerk ist ein Z e i c h e n. Im Zusammenhang der gesamten Kultur ist es dem System der anderen Zeichen korrelativ. Unter diesen befindet sich auch die Persönlichkeit des Dichters, die wieder ein Zeichen ist und ihre eigenen — inneren und äußeren — strukturellen Formen besitzt. In meiner skizzenhaften Darstellung habe ich versucht, darauf hinzuweisen, daß das Kunstwerk auch als ein s e l b s t ä n d i g e s Z e i c h e n betrachtet werden muß, d. h. als ein Zeichen, für dessen Ausdeutung man keines anderen Zeichens bedarf.

Um das künstlerische Objekt begreifen zu können, müssen wir in die verschiedenen Schichten seiner strukturellen Gestalt allmählich eindringen und diese in ihrer inneren Formung stufenweise erschließen. Wie tief wir auch hineindringen, bleiben wir doch im Werke selbst und werden seine Grenzen nicht überschreiten, so lange wir uns keine anderen — genetischen — Aufgaben stellen.

Dann aber betreten wir bereits ganz andere Erkenntniswege und haben mit dem künstlerischen Sprachwerke a l s s o l c h e m nichts mehr zu tun.

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe im Winter 1931/32 und im Sommer 1932.

Vor Beginn der üblichen allmonatlichen Vorträge fand im Winter-Halbjahr 1931, am Freitag, dem 13. November, als Sonderveranstaltung ein Diskussionsabend über „Soziologie der Kunst“ statt. Er wurde eingeleitet durch Dr. Werner Ziegenfuß, der nach einer Charakterisierung der Gefahren des theoretischen und praktischen „Soziologismus“, das heißt des Übergreifens der Soziologie in Gebiete von selbständigem Sinn und eigener Geltung, zur Beantwortung der beiden Fragen schritt: 1. wie entspringt und verwirklicht sich die Kunst im sozialen Leben, 2. wie spricht sich eine Gemeinschaftsgesinnung in der Kunst aus? Künstlerisches Schaffen entfaltet sich im menschlichen Zusammenleben in dreifacher Weise, als primitive Kunst, als volkstümliche Kunst, und als Künstlerkunst im Rahmen der Gesellschaft. Kunst bedeutet hier jedesmal ein anderes, und die Art, in der der Gemeinschaftsgeist ins Kunstwerk eingeht, ist typisch verschieden. Die Totemplastik symbolisiert den Sinn der Gruppe, das Volkslied begleitet das Leben der Gruppe und deutet ihr gemeinsames Schicksal, die gesellschaftliche Kunst wendet sich an die „Menschheit“ und sieht sie wesentlich im kultivierten Einzelnen verwirklicht. Das Kunstwerk geht also — systematisch betrachtet, nicht im Sinne eines historischen Prozesses — den Weg fortschreitender Objektivierung, Isolierung und Individualisierung. Aus diesen drei Momenten versteht sich die gegenwärtige Krise der Kunst. Der Abstand zwischen Kunstwerk und Menschen, der Grad der Herauslösung des Kunstwerks aus den Gemeinschaftsbindungen ist heute ungeheuer groß. Diese Erkenntnis führt zu dem Bemühen, das Kunstwerk sozial wirklich — und damit wirksam — zu erhalten, indem man es unter bestimmte Ideen stellt, wie heroisch, human, sozial, national. Mögliche Mittel, um eine Verwurzelung der Kunst im Volk zu erzielen, sieht Dr. Ziegenfuß im Schaffen von echter Tendenzkunst und von Gruppenkunst, und in der Beförderung einer Renaissance des Dilettantismus. — Professor Schering behandelte den Gegenstand durch Entwicklung einer möglichen Musiksoziologie. Er geht aus von der Voraussetzung, daß die Kunst immer vor Künstler und Kunstgemeinschaft dagewesen ist, und daß man die soziologischen Grundtatsachen ableiten müsse aus dem phänomenologischen Charakter der Musik. Er kommt dabei zu folgendem Entwurf. I. Kapitel 1: Bindende Elementarkräfte der Musik, a) sinnliche: 1. Rhythmus, 2. Klang, 3. Melodie, Ausdruck und Ethos (im Dienst der Affekte stehend), 4. Harmonie, Tonsystem und Tonleiter; hier entspringen die Beziehungen zwischen Musik und menschlicher Gesellschaft; b) geistige. — Kapitel 2: Arten und Funktionen der Musikausübung. — Kapitel 3: Verhältnis der Ausführenden und der Zuhörenden. — Kapitel 4: Verhältnis zwischen Künstler und Umwelt. — Kapitel 5: Schichtung der musikalischen Gesellschaft überhaupt; im 18. Jahrhundert z. B. fünf Gruppen: Künstler, Kenner, Liebhaber, Indifferente, Musikfeinde. — II. Besondere Gesellschaftsformen. 1. Musikgemeinschaften: Troubadoure, Barden, Stadtpfeifer usw.; 2. dauernde (Zunftwesen), nichtdauernde (Singgemeinden) und Zweckverbände. — III. Soziologie der musikalischen Stile, Techniken, Formen, verwirklicht

auf Grund bewußten und unbewußten Zusammenhangsgefühls mit bestimmten Gesellschaftsformen. — Dr. Kurt Hildebrandt stellt in seiner Behandlung des Problems ein konkretes Beispiel in den Mittelpunkt: Plato als Persönlichkeit. In ihm sieht er den eigentlichen Begründer der Soziologie, dessen Weltstunde der unsern verwandt sei. Für Plato ist die höchste Kunst Formung des Menschen, und die Formung des neuen Menschen geschieht in der Staatsgründung. Der platonische Staat braucht die Dichtung. Die wahre künstlerische Einheit liegt im Chorlied. Der Tanz ist für Plato die Abbildung des schönen und edlen Lebens. Aus Wortdichtung und Tanz empfangen die übrigen Künste den Maßstab. Die echte Kunst ist nicht zu trennen von der echten Philosophie, der Ideenschau. Philosophie und Dichtung sind Ausdruck der gleichen Lebensnorm. — In der Diskussion betont Dr. Adolf Behne, daß es sich in der Soziologie nicht nur um Formprobleme handle, sondern daß neben Inhalt und Form auch der Gebrauch des Kunstwerks für die Soziologie wichtig sei. Auf das Spannungsverhältnis zwischen gesuchter Form, die immer das Interesse der herrschenden Schicht vertrete, und Zweckmäßigkeit eines Werkes der Kunst komme es an. — Dr. Alfred Döblin hat die Ausführungen von Dr. Ziegenfuß so verstanden, als meine er mit der Stufung: Objektivierung, Isolierung, Individualität eine fortschreitende Degenerierung des Kunstwerks; diese Entwicklungslinie dürfe nicht durch die ganze Welt gezogen werden! Der Künstler ist der primitive Mensch. Und nicht der Künstler ist entartet, sondern die Gemeinschaft, wie ihre Stellung zum Kunstwerk zeigt. Die Krise der Kunst ist dementsprechend eine Krise der Gesellschaft. Von den vier „Haltungen“ der Kunst: Heroisch, human, sozial, national ist keine gut, sondern nur die Haltungslosigkeit ist möglich. Döblin lehnt jetzt — im Gegensatz zu seiner früheren Ansicht und zu ihrer Verwirklichung in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“ — jede Zeitkunst ab! Eine „Haltung“ in der Haltungslosigkeit scheine übrigens bei Plato gegeben. — Arthur Segall als Praktiker vermißt die Berührung der Zusammenhänge, die einen ausübenden Künstler beschäftigen. Die Herstellung einer Gemeinschaft sieht er heute nur durch den Marxismus bewirkt. — Dr. Ziegenfuß stellt in seinem Schlußwort Dr. Döblins irrige Auffassung richtig, als habe er behauptet, 1. daß die von ihm gezeigten Stufen primitive, Volks-, gesellschaftliche Kunst historisch aufeinanderfolgend sind; sie sind vielmehr heute gleichzeitig vorhanden und sollen nur eine Richtung geben, nicht mehr; 2. liegt nicht eine Degenerierung darin! Rembrandt ist keine Degenerierung gegenüber dem Totembild; 3. wurde nicht gesagt, daß der Künstler verändert sei; sondern zwischen dem Produkt des Schaffens und der Gemeinschaftsintention besteht die Diskrepanz; 4. die Forderung der Haltungslosigkeit biegt Dr. Ziegenfuß' Meinung um; künstlerisch sind die vier aufgezählten Haltungen gleichgültig, und die „tiefere Haltung“ in der Haltungslosigkeit ist wieder eine soziale Haltung. —

Im ersten Vortrag des Winter-Semesters 1931, am Freitag, dem 11. Dezember, entwarf Architekt Dipl.-Ing. Franz Löwitsch sein „System einer Ästhetik des Raumes“. Er geht aus von der Grundauffassung, daß der Raum nicht absolut, sondern veränderlich ist, und behauptet, der Raum sei durch Substanz und Gehalt charakterisiert. In der Beschäftigung mit dem Problem der Substanz des Raumes unterscheidet er zwischen unmittelbarem und mittelbarem Objekt. Die Begriffe empirischer und ästhetischer Raum verwendet Löwitsch wie Cassirer. Das Raumerlebnis besteht in der Mischung aller fünf Sinnesräume, unter denen der Bewegungs- oder dynamische Raum den Vorrang hat. Die Raumwissenschaft darf sich nicht auf den visuellen Raum beschränken, sondern muß das Totalerlebnis untersuchen, muß über die Bildhaftigkeit zum Spannungs- und Bewegungserlebnis vor-

dringen. Wichtiger ist dem Redner seine Auffassung des Raums als allgemeinstes Gestaltungsgesetz. Vier Momente machen das Phänomen der räumlichen Gestalt überhaupt möglich; 1. der Empfindungs- bzw. Qualitätsunterschied ergibt den dimensions- und richtungslosen Raum der Sensation, 2. die Grenze zwischen zwei Qualitäten ergibt den Körper, 3. Hohl- und Umraum umgibt diesen, 4. die Synthese von Körper und Hohlraum ist die Struktur. Das Gestalterkennen bewegt sich zwischen Individualisieren und Kollektivieren. Auf dieser Grundlage erstrebt nun Löwitsch eine „dialektische Morphologie". Er versucht eine praktische Auswertung seines Systems für Festsetzung und Erklärung der möglichen Gesellschaftsformen und gibt politische Ausblicke. Aus der Auffassung der vier Stufen des Raumempfindens als vier Verwirklichungsetappen glaubt er endlich auch eine Philosophie des Raums entwickeln zu können. — Privatdozent Dr. Kuhn erblickt eine Fülle von Schwierigkeiten in dem entworfenen System: die vier angenommenen Etappen sollen erschöpfend sein. Die Empfindungen als Gegebenes sind ein Grenzbegriff, dessen Fragwürdigkeit die Psychologie aufzeigt. Das System gestattet nicht die Durchführung konkreter Beispiele; wie kann man den Renaissanceraum unter die vier Gestaltkategorien bringen, wie die ostasiatische Malerei? — Herr Segall bemängelt das Übersehen der Tatsache, daß der Raum durch neue konstruktive Möglichkeiten immer weiter geöffnet worden ist. „Körper" und „Hohlraum" reichen als Unterscheidungsprinzip nicht mehr aus. — Professor Bartok weist zur Bekräftigung auf das gegenwärtige Streben hin, Innenraum und Außenkörper gleichzeitig zum Erlebnis zu bringen, was zur Aufreißung der Räume durch Anwendung von Glaswänden führt. — Dipl.-Ing. Löwitsch will seine vier Begriffe als Grenzbegriffe und als Näherungswerte angesehen wissen. Die Beschreibung der historischen, der Renaissance-, gotischen etc. Räume ist Sache der Morphologie.

Dr. Max Deri betrachtete „Die Renaissancekunst als soziologisches Faktum" in einem Lichtbildervortrag, der am Freitag, dem 15. Januar 1932, im Hörsaal 163 der Universität stattfand. In der Betrachtung eines Kunstwerkes muß man vier Schichten unterscheiden, die phänomenale, in der das unmittelbar Wahrgenommene einfach beschrieben wird, die psychologische, in der es sich um das dem Künstler selbst Bewußte handelt, die soziologische, in der das der Gemeinschaft Bewußte untersucht wird, und die analytische, in der alle unbewußten Elemente aufzudecken sind. Dieser Vortrag solle sich allein mit der dritten Schicht, der soziologischen, beschäftigen. Als Beispiel möge die verhältnismäßig übersichtliche Epoche der Renaissance dienen. Das Mittelalter ist ursprünglich feudalistisch-klerikal. Später, als sich das Schwergewicht vom Ackerbau auf den städtischen Handel verschiebt, wird aus dem verarmenden alten Grundadel ein dekadentes Rittertum, das zu einem gewissen Teil sehr gepflegt ist. Diese Schicht bleibt noch lange der eigentliche Träger der Kultur. Die Kunst der gotischen Epoche wird daher immer dünner, zerbrechlicher, graziöser, ausweichender. Am Beginn des 14. Jahrhunderts übernimmt in Florenz, der Stadt der reichen Kaufleute und päpstlichen Bankiers, ein lebenstüchtiges und energisches Bürgergeschlecht die wirtschaftliche, politische und kulturelle Führung. Die kapitalistische Wirtschaft beginnt ihre gesellschaftliche Form zu finden. Größter Repräsentant dieser beginnenden Epoche künstlerischer Persönlichkeiten ist Giotto di Bondone mit seinen Fresken in Padua und Florenz. Breit und schwer, mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehend, wachsen seine Gestalten empor, bis in die letzte Falte ihrer mächtig fallenden Gewänder mit Energie geladen. Die Reaktion auf diese diesseitsgerichtete Generation bildet ein weicheres und kultivierteres Ge-

schlecht, dessen wichtigster Vertreter, Simone Martini, aus dem rückständigeren Siena stammt und mit der Kurie nach Avignon ins Exil gegangen ist. Die Figuren auf Simones Bildern sind wieder von gotischer Weichheit und Andacht erfüllt, sie stehen nicht fest, die Falten ihrer Gewänder sind wie ihre Gesten nervös, süß und dünn. Erst wieder am Anfang des 15. Jahrhunderts treten mit einer nunmehr ganz deutlich kapitalistischen und daher rationalen Bürgergeneration wieder Meister auf, wie Masaccio und Donatello, deren Energie, Kraft und Festigkeit das Werk des Giotto fortsetzt, unter ständiger Vollendung der naturalistischen Tendenzen. Wieder antwortet diesem leidenschaftlichen Geschlecht lebenstüchtiger Väter eine Generation rückwärts gewandter Söhne. Zuerst der bewußt reaktionäre Dominikaner Fra Angelico da Fiesole, der, getreu der Aufgabe seines Ordens, mit gotischer Frömmigkeit die verirrte Menschheit der Kirche wieder zuführen wollte, dann, als die junge kapitalistische Wirtschaft in Florenz, von der niederländischer Städte überholt, bergab ging, die Generation um Savonarola, deren genialster Botticelli gewesen ist. Aber Botticellis neues gotisches Grundgefühl ist nicht mehr weich und süß, sondern hart und scharf. Seine Figuren stehen nicht schwer, sondern schweben oder biegen sich; in allen Bewegungen bis in das Fallen der Falten hinein herrscht eine schmerzlich-schneidende Härte. Im Rom der zu Fürsten und Päpsten gewordenen Großkaufleute vollendet sich, 200 Jahre nach Giotto und 100 Jahre nach Masaccio, in Michelangelos gigantischer Energie die Kunst dieses ersten selbstbewußten kapitalistischen Bürgertums in Italien. Wieder dieses Stehen auf den ganzen Sohlen, wie wir es schon bei Giotto und Donatello kennen gelernt haben, wieder diese aufrechten und unbedingten Gestalten mit ihren schwer und unbeirrt nach unten fallenden Falten, wieder dieser Ausdruck höchster, der eigenen Kraft bewußter, männlicher Leidenschaft, jetzt in der reifsten Form zum Ausdruck gebracht. — Die Entwicklung in den Niederlanden und in Deutschland beginnt um hundert Jahre später. Jetzt erst ist in diesen Handelsstädten des Nordens das Bürgertum stark genug, die feudal-klerikalen Formen zu zerbrechen. Besonders der flandrische Tuchhandel hat Städte wie Gent, Brügge, Ypern zu ernsthaften Konkurrenten der italienischen Städte gemacht. Hier sind am Beginn des 15. Jahrhunderts die Bahnbrecher die van Eyck. Auch bei ihnen, wie bei Giotto und Masaccio, die kräftig diesseits gerichtete Energie ihrer Figuren und Kompositionen, deren Elemente jedoch Licht und Farben sind. Die Reaktion wird hier durch Roger van der Weyden vertreten, dessen Figuren, ähnlich wie bei Botticelli, trotz allem sich ständig entwickelnden Naturalismus, von sich biegender, dünner Härte und Heftigkeit sind. Viel später erst — denn in der Geschichte gibt es keine mechanischen Parallelen — nimmt hier der bereits einer neuen gesellschaftlichen Schicht, dem mit dem revolutionär gestimmten Kleinbürgertum verbündeten Bauerntum, entstammende Pieter Brueghel, die Linie der van Eyck wieder auf; erst er hat wieder das Kraftgefühl, das wir am Genter Altar kennen gelernt haben. — Im wirtschaftlich und politisch weit rückständigeren Deutschland sind in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Konrad Witz in Konstanz und Basel und Hans Multscher in Ulm die den Giotto, beziehungsweise Masaccio und van Eyck, entsprechenden Maler. Aber das deutsche Bürgertum jener Zeit ist noch bäuerlicher, weniger großstädtisch, als in Florenz und Gent. Daher ist das Kraftgefühl auf jenen Bildern meist brutaler, unbekümmerter, in seiner religiösen Naivität wilder, als auf den Werken der hochkultivierten, rationaleren Niederländer und Italiener. In Schongauers harten, dünnen, von einer neuen gotisch-gepflegteren Religiosität erfüllten Kupferstichen finden wir die Parallele zu Botticelli und Roger van der Weyden. Dann aber, mit dem Aufstieg des Kapitalismus auch

in den oberdeutschen Städten, mit dem Aufbruch der Bauern und Kleinbürger gegen die mittelalterliche Feudalherrschaft und den römischen Klerus wächst in Dürer, Grünewald und Holbein das Selbstbewußtsein dieses deutschen Bürgertums zu gewaltiger Größe. Da also, so schließt Dr. Deri seinen von einer Fülle von Lichtbildern begleiteten Vortrag, in drei verschiedenen Ländern zugleich mit der Entwicklung des Kapitalismus eine im großen und ganzen voneinander unabhängige gleichgerichtete Stilentwicklung festgestellt werden kann, so darf der Schluß gezogen werden, daß die Wirtschaftsentwicklung die Ursache der Stiländerung ist. (Bericht von Fritz Schiff.) — In der Aussprache machte stud. Dietrich Seckel darauf aufmerksam, daß bestimmte kunsthistorische Phänomene sich der wirtschaftlich-soziologischen Deutung nicht fügen, wie z. B. die „reaktionäre“ Kunst des Fra Angelico und die nordische Spätgotik. Er möchte ferner die kausale Abhängigkeit des Kunststils von der Wirtschaftsordnung durch Zuordnung beider Kulturformen zu einem gemeinsamen Lebensgefühl ersetzt wissen. Diese Kritik suchte Dr. Schiff im Sinne der Ausführungen des Vortrags zu entkräften.

Auch der dritte Vortrag des Winter-Halbjahrs, am Freitag, dem 19. Februar, galt einem Problem der bildenden Kunst. „Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung“ wurde durch Geheimrat Professor Dr. Adolph Goldschmidt an Lichtbildern erläutert. Mit der provisorischen Bezeichnung der „Formenspaltung“ sollen bestimmte Verfallserscheinungen, Rückschritte in der Kunstentwicklung gekennzeichnet werden; sie gehen auf psychologische Vorgänge zurück, die hier außer Betracht bleiben, und haben ihr charakteristisches Merkmal darin, daß die Form nicht im organischen Zusammenhang erfaßt, sondern als Summe von Einzelheiten gesehen wird. Solche Erscheinungen treten in zwei Arten auf: 1. als einfacher Zerfall eines Gesamteindrucks in Einzeleindrücke, 2. als Verwertung und Weiterbildung der Spaltungsresultate. I. Am einfachsten ist der Vorgang zu beobachten bei der Aufnahme von Kunsterzeugnissen, z. B. der antiken Kunstwerke durch ungeschulte Germanen und Kelten; Bildbeispiele belegen dies (hellenistische Ranke, Rand des unteren Saumes von Gewandfalten, Knospenbildungen, Gewand und Körper, Belichtung). II. Ein weiteres Gebiet für das Auftreten von Formenspaltung ist die Spaltung in positive und negative Formen (z. B. Zangenornament am Grabmal des Theoderich). Die gesamte arabische Kunst ist aus einem neuen Verhältnis von positiven und negativen Formen erwachsen. III. Abstraktion oder Einfühlung sind Voraussetzung in allen Fällen der Formenspaltung durch Zusammenfassung von Konturen und Hineinzeichnung der Einzelform; diese Art der Formenspaltung ist sehr folgenreich, auch wieder vor allem für die arabische Kunst. Sie führt unter anderm zum Umbiegen aller Blattformen, von denen nur eine Kante modelliert wird. In Malerei und Plastik ist bei den Vorgängen der Formenspaltung Verbindung mit der Natur vorhanden. Wahrscheinlich gilt das gleiche für die Architektur. Beispiele für das Eintreten der Säule in die Wand finden sich auch zuerst in der byzantinisch-arabischen Kunst. Die Formenspaltung hat nicht nur zersetzende Fähigkeit, sondern auch schöpferische Kraft. — Professor Dr. Wolfgang Köhler stellt die methodologische Frage, ob es sich um ein post hoc oder propter hoc, ob es sich um ein wirkliches Gewachsensein handle? Die beiden Arten der beschriebenen Erscheinungen sehen wir heute als verwandt an. Professor Goldschmidt erklärt dazu, daß seine Beispiele aus einer kontinuierlichen Masse herausgegriffen sind, und daß kein einziger der erläuterten Fälle aus dem Nichts herkommt. Professor Dessoir weist auf die Bedeutung der Technik der einzelnen Kunst für das behandelte Problem hin. Privatdozent Dr. Kuhn ordnet das auf dem Gebiet der bildenden Kunst auf-





gewiesene Entwicklungsphänomen in einen größeren Zusammenhang ein. Es läßt sich auch verfolgen an sprachlichen Erscheinungen, z. B. an der Entwicklung der romanischen Sprache aus der antiken, wo unter anderm durch Verwilderung aus dem Pronomen „ille“ die Artikelfunktion sich herausbildet. Die Hauptschwierigkeit liegt in der Beantwortung der Frage, ob es möglich sei, Verfall und sinnhafte Zusammenfassung zu trennen? Dies Problem ist geschichtsphilosophisch besonders wichtig: eine Weiterentwicklung findet nur dann statt, wenn im Verfall schon die Herausbildung des Neuen zu sehen ist. Um diese Frage zu lösen, müßte man nach Prof. Goldschmidt weitergehen in eine spätere Zeit, in die die Zusammenfassung der Teile fällt. Eine organische Gestaltung tritt erst in der Renaissance ein. Auf den Multscher-Bildern z. B. werden zunächst Klumpen von Menschen als Masse, dann erst einzelne Menschen innerhalb der Masse gestaltet; noch später wird die Kontur herausgearbeitet. Das Gegensätzliche im Prozeß kann sich dann erst zeigen. Übrigens will Prof. Goldschmidt das Phänomen der Formenspaltung durchaus nicht von vornherein negativ werten; und er will nicht Minderwertigkeit der islamischen Kunst behaupten, muß aber feststellen, daß die erste Anregung für sie eben aus der Zerlegung kam. Und einzelne der Beispiele sind deutliche Mißverständnisse einer überkommenen Form. Professor Dr. Kurt Lewin hält es für gefährlich, wenn man ohne weiteres Parallelen zum Psychologischen zu ziehen versucht; aber doch bieten sich an einigen Punkten solche Parallelen, z. B. an den psychologischen Phänomenen der Sättigungswiederholungen und der Forschungswiederholungen. Ein Oberflächlichwerden, ein Zerfall tritt überall ein, es kommt zu Variationen, es erfolgt ein Übergang von der Figur zum Grund (vgl. das Zangenornament). Bei den Sättigungsvariationen (Gestaltzerfall) liegt ein mehr Negatives vor. Professor Dr. Oskar Wulff hält für wichtig, daß nur Ornamentales gezeigt und das Menschenbild völlig beiseite gelassen wurde. Er schließt daraus: die charakterisierte Erscheinung braucht nicht allgemein zu sein. Zwei Gestaltungstriebe seien überall anerkannt: imitatio und decoratio. Das Ornamentale entsteht aus dem motorischen Antriebe, immer auf der Fläche. Alles ursprünglich Ornamentale ist geometrisch. Das plastische Empfinden führt zur Erhebung des Ornaments ins Relief. Die Germanen und Kelten können die klassischen Formen nicht fassen, denn sie sind selbst tiefstehend im Ornamentalen. Sie vereinfachen daher. An der vereinfachten Form entwickelt sich das Linienspiel. Dann kommt die Farbe als neues Element hinzu. Gliederung und Füllung der Fläche spielen eine Rolle. Bei aller Richtigkeit dieser Ausführungen vermag Prof. Goldschmidt ihre Wichtigkeit für sein Problem nicht zuzugeben; hatte er es doch nicht mit der Anfangsentwicklung zu tun. Vielmehr wollte er die Symptome für die neue Aufnahme einer vorhandenen klassischen Form zeigen.

Die drei Vorträge des Sommer-Halbjahrs, die sich um Probleme der Dichtung schlossen, eröffnete Professor Dr. Max Dessoir am Montag, dem 9. Mai 1932, mit einer Deutung von „Goethes Faust als Kunstwerk“. Philosophische Behandlung und philologische Erklärung bestehen zu Recht neben der ästhetischen Würdigung der Dichtung, aber sie bedrohen die Faustforschung mit Gefahren, denen sie nicht immer zu entrinnen vermochte. Die philosophische Vertiefung in das Dichtwerk steht unter dem „Gesetz der unbegrenzten Deutbarkeit“; aus der richtigen Einsicht, daß jedes Dichtwerk vielsinnig ist, entstand jedoch oft eine Verzerrung und Verfratzung des Faust. Denn an den Platz der berechtigten Suche nach der Idee des Dichtwerks trat häufig eine kabbalistische Deutelei, die aus jeder Einzelstelle der Dichtung eine Vielfalt von Sinn — poetischen, philosophischen, kulturgeschichtlichen (Louvier) — herauspressen wollte. Der Wunsch,

alles durch handfeste Erklärung greifbar zu machen, verleitet die Philologen dazu, das Kunstwerk zum Zerfall zu bringen, es in seiner Ganzheit zu zerstören. Dieser Zerbröckelung des Dichtwerks wirkt die von Dessoir befolgte Deutungsweise entgegen. Steht doch für sie die Erkenntnis im Mittelpunkt: das Kunstwerk ist eine Einheit — nicht eine theoretisch-dramatische, sondern eine künstlerische. Goethe wollte mit dem Faust ein Ganzes darbringen. Der Faust ist ein frei für sich stehendes, gerundetes Gebilde. Im Organismus des Dichtwerks sind drei Kräfte im Austausch miteinander: Gehalt, Inhalt, Form. Der Deuter des Faust hat zur Erfassung ihrer Einheit keinen andern Weg, als mit der Beschreibung des Phänomens zu beginnen. Das heißt, er hat auszugehen von den Worten. Diese haben eine mehrfache Richtung und Verrichtung im Kunstwerk. Sie sind 1. Laut-, 2. Beziehungs-, 3. Gegenstands-, 4. Sinngebilde, als solche in geheimnisvoller Weise die Atmosphäre schaffend, die den künstlerischen Sinn der Dichtung trägt und enthüllt. Diese vier Schichten der Wortwirkung sind miteinander verschmolzen. Worte werden wirkungsvolle Kräfte. Auch Musikalisches, Malerisches, Plastisches ist in sie hineingenommen, nicht in stofflicher Form, sondern in gestalthafter Art. Zwei entgegengesetzte Richtungen sind in der Sprache des Faust kämpferisch verbunden: 1. sie will so real sein wie nur denkbar, 2. sie hält dem Leben eine Maske vor. — Wie kann nun ein Werk, das so mit der Sprache arbeitet, in die gewohnten Kategorien der Dichtung eingereiht werden? zu welchem Genos gehört es? Der Faust ist nicht reines Drama. Er enthält viel Lyrisches, wie Goethe überhaupt Lyriker und Dichter der Spruchweisheit vor allem ist. Aber auch viel Episches liegt im Faust: der Osterspaziergang ist ein epischer Bericht; Faust II ist, mit Übertreibung gesagt, ein Märchen, ja die ganze Anlage des zweiten Teils ist episch. Wenn man jetzt vom „epischen Theater" spricht, sollte man an Faust II denken, und sollte vielleicht einmal vom Tonfilm seine angemessene Darstellungsform erwarten. So sonderbar gemischt aber der Faust ist, er hat ein Gefüge, das die Beschreibung wiedergeben kann. Gretchen tritt ungefähr in der Mitte von Faust I, Helena in der Mitte von Faust II in die Erscheinung. Szenen und Akte folgen nie so auseinander, daß gerade diese Szene notwendig ist; die Bindung ist also viel lockerer als sonst im regelrechten Drama. Das ästhetische Elementargesetz der Unverschiebbarkeit ist nicht innegehalten. Aber durch eine „Technik des unsichtbaren Mittelpunktes" wird das Auseinanderfallen des Ganzen verhindert. Nicht Faust allein jedoch ist Brennpunkt des Faust I, vielmehr werden drei Ebenen sichtbar, selbständig voneinander und doch in Beziehung zueinander: Gretchen, Mephisto, Faust, nicht drei Personen, sondern drei Wirklichkeiten. Gretchen ist nicht Exemplar einer Gattung, sondern Vertreterin einer Welt. Ihr Schicksal ist Menschenlos, nicht Folge gesellschaftlicher Zustände. Faust setzt sich mit dem Ewigen auseinander über dieses Menschenlos. Gretchen lebt in der seelischen Ebene; aber was rein seelisch ist, ist noch nicht (Hegel). Und so verkörpert Gretchen eine Welt, die immer da ist, aber immer unzureichend ist. Mephisto wiederum vertritt die Welt der Plattheit, des Spießbürgers; die schlechthin diesseitige Welt, in der es keine Werte im höheren Sinne gibt, und die hinabreicht in das Elementare. Mephisto ist der Gott der Brunst. Sehr geistreich hat Liszt in seinem Faust die Themen für den Mephisto gewonnen aus rhythmischer und melodischer Verzerrung der Faustthemen. Denn es herrscht enge Verbundenheit zwischen beiden: Mephisto als selbständiges Wesen ist von Faust herbeigewünscht worden. Faust selbst ist Schauender, ist Mensch der Intuition, zur geistigen Ebene gehörend. Er ist der nie endende Prozeß. Die Entelechie Fausts hört nie auf zu leben, findet kein Ende. Der Begriff der Ebene ist

hier schon preisgegeben. — Andersartig ist die Struktur von Faust II. Ein schneller Wechsel von Ort, Zeit, Person, und trotzdem wird nicht schnell fortgeschritten. Ungestalten steigen zu Gestalten auf, Gestalten wandeln sich vielfach. Alles ist Vorbereitung auf Helena. Alles muß beziehentlich aufgefaßt werden können. Faust II ist ein Variationenwerk. Die Gestalten stehen monadisch nebeneinander, nicht durch Kausalbeziehungen verknüpft, sondern in einer harmonie préétablie. Alles steigt aus der Tiefe empor und strebt demselben Endpunkt zu; strebt danach, „zu einem selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen". Alles ist in unablässiger Schöpfung. Und alles hat seinen Schwerpunkt in Faust. Auch künstlerisch gesehen, verweist hier eins auf das andre. Deshalb ist eine philosophische Betrachtung des Ganzen berechtigt. Der Faust ist sicher Symbol. Er darf nicht stückhaft gedeutet werden. Durch Aufreißen neuer Tiefen, durch Sichtbarwerden einer neuen Mitte treten neue Ganzheiten — nicht Teile! — hervor. Dieses Sichdurchdringen von zwei oder mehr Ganzheiten ist ein Problem für die Auslegung. Faust erlebt an Gretchen den Dämon des Eros, eine kosmische Kraft. Faust selbst ist ein kosmisches Wesen, ein welt- und schicksalhaltiger Mensch. Faust hat nicht ein Schicksal, er ist Schicksal. Sein Erleben ist das Erleben eines ungeheuren Weltgeschehens. Faust erlebt die Unvergänglichkeit des Augenblicks; oder mit dem Wort des Johannes-Evangeliums: *ἔχει ζωὴν αἰώνιον*. Wie ist es möglich, das Ewige im Augenblick zu haben? Dies ist das philosophische Problem, das im Kunstwerk dargestellt wird; es bringt die völlige Gemäßheit, die unbeschreibliche gegenseitige Durchdringung beider zum Ausdruck. Blick und Hoffnung sind der Tiefe zugewendet; aus ihr zu schöpfen auf ein Ziel hin, lautet die Aufforderung. „Nimm Hack' und Spaten, grabe selber!" — Dem Vortrag folgte auf allgemeinen Wunsch keine Diskussion.

Über „Die Empfindsamkeit und die Entstehung der modernen Dichtung" sprach am Montag, dem 20. Juni, Professor Dr. Richard Alewyn.

Es ist das fruchtbarste und folgenschwerste Ergebnis der jüngsten Literaturwissenschaft, daß der Apparat ästhetischer Normen, der mehr noch als das systematische Denken implizite die Praxis des Werturteilens besonders in der trivialen Literaturwissenschaft bestimmt — wie immer es um seinen Absolutheitsanspruch stehe — empirisch keineswegs immer und überall gültig gewesen ist (und somit wohl auch kaum sein wird). Eines der Grundgesetze dieser unbewußten Ästhetik lautet: Dichtung ist Ausdruck individuellen Erlebnisses. Dieses „expressionistische" Prinzip tritt jedoch erst in der Empfindsamkeit zum ersten Male auf, entspringt einer einmaligen krisenartigen Situation und entspricht lediglich einer bestimmten Phase der abendländischen Seelengeschichte.

Im Barock noch war Dichtung dekoratives Attribut der weltlichen oder geistlichen Gesellschaft, ihrer Institutionen und Gehalte gewesen. Daher ihre den modernen Menschen befremdende Objektivität. Organ des Individuums konnte sie noch nicht sein, solange es dieses als qualitativ einmaliges noch nicht gab. Die Entdeckung und d. h. Entstehung des Individuums vollzieht sich (nach vielen Anläufen) endgültig im Pietismus, der, von der äußeren Kirche und ihrer objektiven Dogmatik unbefriedigt, die Heilsgewißheit in der Innerlichkeit des Subjekts im religiösen „Erlebnis" sucht. Der positive Ertrag dieser Wendung nach innen ist die Entdeckung der „Seele" im modernen Sinne als einer unendlich reichen und tiefen Welt, die nunmehr gleichbedeutend neben die äußere Wirklichkeit tritt. Denn gleichzeitig mit der Seele emanzipiert sich auch die Wirklichkeit aus ihrer konventionalen Gebundenheit, oder anders gesagt: die konventionalen Institutionen (als Kirche, Staat, Gesellschaft, Familie, Sitte), in denen Seele und Wirklichkeit

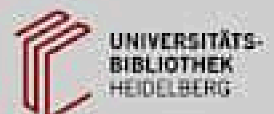
ineinander gebunden gewesen waren, lösen sich unaufhaltsam auf. So wird die Seele, nachdem die religiöse Substanz, die am Ursprung dieser Emanzipation gestanden hatte, der Subjektivität anheimgegeben, bald sich zur Metapher verflüchtigt hat, mit dem Genuß ihrer Einmaligkeit schnell genug auch ihrer qualvollen Vereinzelung (im soziologischen wie im metaphysischen Sinne) bewußt. Indem der Pietismus sich zur Empfindsamkeit säkularisiert, wird „Leiden" ein typischer Seelenzustand als Folge einer Lebensfremdheit, die sich bei wachsendem Überschwang zur Lebensunfähigkeit steigert. Damit ist aus dem chronischen Leiden die akute Krise geworden, die im „Werther" dargestellt ist.

Das Neue des „Werther" ist aber nicht nur die radikale Konsequenz, mit der er die empfindsame Situation darstellt, sondern daß die in diesem Gedicht dargestellte Situation der Situation entspricht, aus der das Gedicht überhaupt entsprang. Der „Werther" ist das erste deutsche Gedicht, dessen Gehalt das Gedicht als solches transzendiert, bei dem es sinnvoll, ja wesentlich ist, nach Verfasser und Entstehung zu fragen. Die Entstehungssituation, wie sie Goethe selbst gesehen haben wollte, und wie sie seither als kanonisches Schema in die Ästhetik übergegangen ist, lautet: Der Dichter befreit sich von einem Erlebnis, das ihn zu zerstören droht, indem er es durch dichterische Aussprache von sich ablöst, also sich davon erlöst. Zu diesem Erfolg bedarf es zweier Voraussetzungen: einmal der stofflichen Gleichheit von Person und Situation in der Wirklichkeit und im Gedicht (bis auf den Unterschied, daß der Dichter sein Geschöpf eben jener Katastrophe opfert, von der er sich dadurch befreit), zum andern jener Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die das Gedicht zur seelischen Entladung macht. Je vollkommener insbesondere die letztere Gleichung von Kunstform und Lebensform durchgeführt ist, desto vollkommener wird die erstrebte Katharsis sein: die Erlösung durch dichterische Identifikation. Goethe selbst hat die dichterische „Konfession" als „Hausmittel" gegen seelische Krisen stets erprobt und gepriesen. Die ungeheure Wirkung des „Werther", die bisher bei einem dichterischen Werk ohne Beispiel gewesen war, scheint zu beweisen, daß die lösende und heilende Wirkung sich beim empfindsamen Leser im umgekehrten Vorgang wiederholte.

Wenn für uns heute die Tatsache, daß Dichtung zur Entladung seelischer Krisen zu dienen vermag, ein Gemeinplatz ist, dann wird damit nur die epochale Bedeutung dieser Entdeckung der Empfindsamkeit unterstrichen. Damit hat sich sowohl die dichterische Gestalt wie die gesellschaftliche Funktion von Dichtung in einer Weise verwandelt, die mit der vorangegangenen nicht mehr vergleichbar ist. Wie schon theologische Kategorien wie „Konfession" besagen, tritt Dichtung nun an den Ort, an dem vorher kirchliche Einrichtungen gestanden hatten, freilich in ihrer psychotherapeutischen Eignung zur Entladung seelischer Stauungen oder zur Befriedigung unerfüllter Sehnsüchte nun gerade mit dem Amt, jene Störungen der modernen Seele auszugleichen, die eben durch die Auflösung jener Institutionen erst entstanden waren. (Eigenbericht des Vortragenden.) — In der Diskussion wies Prof. Petersen daraufhin, daß sich der beschriebene Vorgang auch sonst in der Geschichte der Dichtung finde. Ebenso machte Prof. Hofmann auf geschichtliche Parallelen aufmerksam.

Dem umfassenden Gegenstand „Dichtung und Philosophie" widmete Dr. Heinrich Springmeyer am Montag, dem 4. Juli, Betrachtungen, die die ungeklärte Frage nach dem Verhältnis beider Gebiete zueinander, nach Verwandtschaft oder Gegensatz, von ihrer Beziehung zur Wahrheit her in Angriff nehmen. Philosophie ist ein Suchen nach Wahrheit, aber mehr als das: sie muß Wahrheit enthalten und vermitteln. Auch Dichtung hat ein Verhältnis zur Wahrheit: die

Dichtung ist größer, die die tiefere Wahrheit umschließt; auch sie enthält und vermittelt Wahrheit, aber anders als die Philosophie. Diese sucht Wahrheit zu bestimmen, begrifflich zu bestimmen. Das echt philosophische Bestimmen erlebt bei Plato seine ersten Triumphe und seine ersten Katastrophen. Unerbittliches Weiterfragen führt zur Erkenntnis des Nichts-Wissens; aber alle haben die Wahrheit besessen, haben eine Beziehung zur Sache, ohne sie jedoch bestimmen zu können. Die Sprache erleidet in dieser philosophischen Untersuchung eine merkwürdige Veränderung: sie verliert die Unbestimmtheit, die innere Beweglichkeit, den inneren Reichtum. Er wird durch äußeren Reichtum an Bestimmungen ersetzt. Das Wort wird zum Terminus. Anders in der Dichtung: innerer Reichtum der Sprache bedeutet hier Konkretheit des Lebens. Die Sprache ist hier nicht bloß Medium, sondern eine Weise, in der das Spiel des Lebens sich vollzieht und kundtut. Alles Menschenleben hat ein besonderes Verhältnis zur Wahrheit, weil zur Welt und zu sich selbst; und alles in der Dichtung repräsentierte Leben ist Leben, weil es Fühlung hat mit dieser Wahrheit. Daraus scheint zu folgen: daß Dichtung eine intensivere Fühlung mit den letzten Dingen vermittelt, als Philosophie, und daß sie allgemeiner zugänglich ist. Bei näherem Zusehen bestätigt sich das nicht. Das, worauf es ankommt, liegt in der Dichtung erst hinter dem Dargestellten. Und *wenn* Dichtung tiefste Wahrheit enthält, so ist sie doch nicht imstande, sie uns fürs Leben zu vermitteln. Das aber kann die Philosophie. Wer durch eine Philosophie hindurchgeht, ist fürs ganze Leben sichtbar verwandelt. Die Frage, wie *wir* beteiligt sind an Dichtung und Philosophie, ergibt: in der Philosophie ist das erste tiefe Ratlosigkeit; wir werden zurückgeworfen auf unsere eigenen Erfahrungen und gezwungen zu lebendiger Auseinandersetzung. Die Dichtung dagegen verlangt Ausschaltung der eigenen Erfahrung durch Vergessen, nicht nur durch Interesselosigkeit. Wir nehmen nicht teil an der Welt des Dichters, sondern sind in sie hinein entrückt. In der Aussprache wirft Professor Nicolai Hartmann die Frage auf, ob der gezeigte Unterschied zwischen unserem Verhalten in Dichtung und Philosophie nicht auf dasselbe hinauslief? ob mit Ausschaltung des eigenen Erlebens in der Dichtung auch das Anderswerden ausgeschaltet ist? und ob das Zurückfallen aus der Entrückung den ganzen Unterschied bildet? Professor Dessoir findet die Aporie weniger störend bei Einschaltung des vom Vortragenden vertretenen wertvollen Gedankens, daß wir mit unsern eigenen Erfahrungen die Philosophie nähren müssen, während die Dichtung uns nötigt davon abzusehen. Dies bekräftigend betont Dr. Springmeyer nochmals, daß die Philosophie im Berühren den Menschen mit ins Spiel bringt, während umgekehrt alles, was ich von mir selbst hinzubringe, mir das Verständnis der Dichtung verschließt. Dr. Marcus wirft die Frage auf, ob nicht eine Stufung der Wahrheit vorliege, und ob nicht in der Philosophie objektive, in der Dichtung empirische Wahrheit vorhanden sei? Privatdozent Dr. Kuhn ist der Meinung, daß der Gegensatz zum Nachteil der Dichtung überschärft und daß das für sie Gesagte nur heutigen Tages gültig ist. Dr. Katharina Heufelder fragt, ob Wahrheit als Übereinstimmung mit dem Empirisch-Wirklichen gemeint und ob dieser Begriff an die Dichtung heranzutragen ist? ob nicht vielmehr das Phänomen der innerästhetischen Geltung in der Illusionswirklichkeit ein Neues sei? Dr. Springmeyer weist den fragwürdigen Begriff der Übereinstimmung und diese Definition der Wahrheit als mit seiner eigenen Meinung unverträglich zurück; er hat an Wahrheit fürs Leben gedacht, an das „in einer Situation wissen, woran man ist". Fräulein Erdmann macht darauf aufmerksam, daß in der Dichtung selbst ein fundamentaler Unterschied in der Behandlung der Sprache liege; denn einmal ist das Wort Selbstzweck, andererseits aber wird die Sprache auch hier zur Entwicklung von





Problemen gebraucht. Die Dichtung, die die Sprache als Selbstzweck behandelt, steht der Philosophie näher. Dr. Springmeyer kommt es besonders darauf an, daß dem Wort in der Dichtung eine andre Bestimmtheit zukommt als die des Terminus; in der Dichtung läßt man das Wort spielen wie mit Berechnung.

Berlin. Gertrud Jung.

Fünfter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Dieser Kongreß wird, entsprechend dem auf der vierten Tagung gefaßten Beschluß, in Wien stattfinden, und zwar zu Anfang Oktober 1933. Er soll die Reihe der Problemkongresse fortsetzen. Als Gegenstand sind die kunstwissenschaftlichen Stammbegriffe Stil und Ausdruck gewählt worden. Daneben soll aber auch ein Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung auf dem Gesamtgebiet unserer Wissenschaft geboten werden. Hierbei wird insbesondere die in Österreich und den sog. Nachfolgestaaten geleistete Arbeit berücksichtigt werden, damit auch diesmal, wie schon bei den früheren Tagungen, der besondere Charakter des Tagungsortes in die Erscheinung tritt. Genauere Mitteilungen über Anlage und Vortragsplan der Tagung, über die Bedingungen der Teilnahme sowie über die gesellschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen bei Gelegenheit des Kongresses werden in einem der folgenden Hefte dieser Zeitschrift enthalten sein. Vorsitzender des Wiener Ortsausschusses ist Prof. Dr. Karl Bühler, Schriftführer ist Prof. Dr. Friedrich Kainz (Wien IX/1, Roßauerlände 43), an den alle den Kongreß betreffenden Anfragen zu richten sind.

Berichtigung.

In dem Aufsatz Novotny, Das Problem des Menschen Cézanne, muß es in der vorletzten Zeile der Arbeit statt „s. S. 117 ff. und 131 ff.“ „s. S. 272 ff. und 286 ff.“ heißen.

Schriftenverzeichnis für 1931.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Braga, G. Capone, Il rapporto tra filosofia e arte nel „Fedone“ di Platone. Aus: Logos, Neapel. XIII. Heft 3.

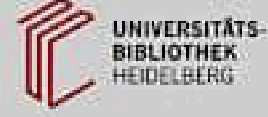
Cerreti, A., Valore filosofico ed estetico del dubbio nella Divina Commedia. Citta di Castello, ed. S. Lapi. (VII, 44 S.) 2 l.

Dieckmann, Herbert, Die Kunstanschauung Paul Claudel's. München-Kolbermoor: B. Wagner. (110 S.) 8°. 2.50 M.

Glockner, Hermann, Kuno Fischer und Karl Rosenkranz. Ein kleiner Beitrag zur Geschichte der Ästhetik im 19. Jahrhundert. Aus: Archiv f. d. Gesch. d. Philosophie. Bd. XL. H. 1.

Glockner, Hermann, Friedrich Theodor Vischer und das neunzehnte Jahrhundert. Mit 7 Bildern u. 1 Faks. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (IX, 281 S.) 4° = Neue Forschung. 10. 15 M.; Lw. 18 M.

Habicht, V. L., Zur Frage der Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 149—154.





Herman, Z., O zagadnieniu rceczywistósci estetycznej u hippsa. (Das Problem der ästhetischen Realität bei Lipps.) Aus: Przeglad Filozoficzny, Warschau. XXXIII. 1/2.

Herrick, M. T., The poetics of Aristotle in England. London: H. Milford. (196 S.) 8 sh.

Hildebrandt, Curt, Friedrich Wolters' Vermächtnis. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 352—359.

Hofmannsthal, Hugo von, Die Berührung der Sphären. [Reden u. Betrachtgn. aus d. Nachlaß.] 1.—3. Aufl. Berlin: S. Fischer, Verl. (450 S.) 8⁰. 9.50 M.; Lw. 12.50 M.

Kroeger, Ilse, Der Dichter und die Funktionen des Dichterischen im Weltbild Friedrich Schlegels. Bonn: Fieseler. (71 S.) Bonner Dissertation.

Kuhn, Helmut, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (VI, 123 S.) gr. 8⁰ = Kuhn, Die Kulturfunktion d. Kunst. Bd. 1. 6.50 M.; geb. 8.50 M.

Kuhn, Helmut, Hegels Ästhetik als System des Klassizismus. Aus: Archiv f. d. Gesch. d. Philosophie. Bd. XL. H. 1.

K'üh, Yüan, Das älteste Dokument zur chinesischen Kunstgeschichte T'ien-Wen. Die „Himmelsfragen" des K'üh Yüan. Übers. u. erkl. von August Conrady. Abgeschl. u. hrsg. von Eduard Erkes. Leipzig: Verl. „Asia major". (VIII, 266 S.) gr. 8⁰ = China-Bibliothek d. „Asia Major". Bd. 2. 27 M.; Lw. 30 M.

Lützeler, H., Kunsttheorie und Kunstgeschichte heute. Aus: Neue Jahrbücher f. Wissensch. u. Jugendbild. 7. Jahrg. H. 2.

Koch, Josef, Zur Ästhetik des Thomas von Aquin. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 266—271.

Michel, Paul Henri, La pensée de L. B. Alberti (1404—1472). (Coll. de litt. gén.) Paris: Soc. d'éd. „Les belles lettres". 8⁰. 40 Fr.

Moos, Paul, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Versuch e. krit. Darst. Bd. 2. Die Philosophie des Schönen seit Eduard von Hartmann. Berlin: Hesse. (435 S.) gr. 8⁰. Lw. 12 M.

Müller, Andreas, Dr., Kunstanschauung der Frühromantik. Leipzig: Reclam. (337 S., 1 Taf.) 8⁰ = Deutsche Literatur. Reihe 17. Romantik. Bd. 3. 7.50 M.; Lw. 9 M.; Hldr. 15 M.

Naef, E., Karl Philipp Moritz (1756—1793). Seine Ästhetik und ihre menschlichen und weltanschaulichen Grundlagen. (139 S.) Diss. Zürich.

Peláez Cueto, Andrés, Panorama critico. Literatura estética, ideologia. Barcelona: Edit. Araluce. 8⁰. 5 pes.

Poirier, Alice, Les idées artistiques de Chateaubriand. Paris: Presses universit. de France. 8⁰. 45 Fr.

Regenbogen, Otto, Friedrich Gundolf zum Gedächtnis. Rede, geh. in d. Aula d. Univ. am 2. Nov. 1931. Heidelberg: Carl Winter Verl. (22 S.) gr. 8⁰. Heidelberger Universitätsreden. 14. —.85 M.

Schmitz, Victor A., Friedrich Gundolf. Eine Gedenkschrift. Mit e. Bild von Müller-Hilsdorf. Heidelberg: Weiss. (31 S.) 4⁰. 1.50 M.

Sella, Nelson, Estetica musicale in san Tommaso d'Aquino Torino: Erma. (68 S.) gr. 8⁰.

Tilgher, Adriano, Literarische Ästhetik und Kritik in Italien. Aus: Die Literarische Welt. Jahrg. VII. H. 9.

Vallentin, Berthold, Winckelmann. Berlin: Bondi. (248 S.) gr. 8⁰. 9 M.; Lw. 11.50 M.

Viami, Tudov, Estetica antică. Aus: Revista de filosofie, Bukarest. XV. 4.

Wiese, Benno von, Lessing. Dichtg., Ästhetik, Philosophie. Leipzig: Quelle & Meyer. (XI, 171 S.) 8⁰ = Das wissenschaftliche Weltbild. b 8 M.; Lw. 10 M.

Wyrzykowska, R., Estetyca Schopenhauera. Aus: Prceglad Filozoficzny. Warschau. XXXVI. 1/2.

Zehnter, A., Jean Paul und der Humor in der Ästhetik, vornehmlich der Musikästhetik der Romantik. Aus: Jean-Paul-Blt. VI. 2.

Ziegenfuß, Werner, Die Idee einer künstlerischen Kultur in der Philosophie Friedrich Nietzsches. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 359—370.

Zunker, Luise Dorothea, Flauberts Kunsttheorie in ihrem Werden. Münster i. W.: Helios-Verl. (81 S.) gr. 8⁰ = Universitas-Archiv. 11. Romanist. Abt., Bd. 1. 4.50 M.

2. Prinzipien und Systeme.

Arnoult, Léon, L'oeuvre d'art, son infini et son parfait. Paris: Sous le signe de la Salamandre. 8⁰. 15 Fr.

Bahnsen, Julius, Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Monographien aus d. Grenzgebieten d. Realdialektik. Unter Benutzg. d. Quellenmaterials u. mit d. Zusätzen letzter Hand hrsg. u. eingel. von Dr. Anselm Ruest. Leipzig: J. A. Barth. (XXVIII, 144 S.) gr. 8⁰. 4.80 M.; Lw. 6.60 M.

Baker, Frank, Myth, nature and individual: aspects of the philosophy of art and magic. London: Allen & U. 8⁰. 5 sh.

Barnes, J. S., The nature of Art. Aus: The Criterion. Vol. X. Nr. 11.

Birren, F., A Chart to Illustrate the Fundamental Discrepancies of Color Study in Physics, Art and Psychology. Psychological Review 37. Nr. 3. S. 271/2.

Boll, Marcel et André Boll: L'art contemporain, sa raison d'être, ses manifestations. III. Paris: Delagrave. 8⁰. 20 Fr.

Cohn, Alfred E., Medicine, science and art in interrelations. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8⁰. 18 sh.

Dorosz, Hedwig, Grundlegung der Ästhetik. Langensalza: Beyer. (74 S.) 8⁰ = Beiträge zur Pädagogik u. Psychologie. H. 12 = Fr. Mann's Pädag. Magazin. H. 1348. 1.80 M.; geb. 2.50 M.

Ducasse, Curt John, The philosophy of art. London: Allen & U. 8⁰. 12 sh. 6 d.

Kaplan, L., Versuch einer Psychologie der Kunst. Baden-Baden: Merlin-Verlag. (XII u. 247 S.) 9.50 M.; geb. 11.50 M.

Ingarden, Roman, Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus d. Grenzgeb. d. Ontologie, Logik u. Literaturwiss. Halle: Niemeyer. (XIV, 389 S.) gr. 8⁰. 18 M.; Lw. 20 M.

Kuhn, Helmut, Die Geschichtlichkeit der Kunst. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 209—225.

Kuhn, Helmut, Erscheinung und Schönheit. Untersuchgn. über d. Immanenzbegriff in d. Ästhetik. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (VIII, 224 S.) gr. 8⁰ = Kuhn, Die Kulturfunktion d. Kunst. Bd. 2. 12 M.; Lw. 14 M.

Kühn, Leonore, Die Autonomie der Werte. Tl. 2. Der autonome Grundcharakter d. Theoretischen, Ethischen und Ästhetischen und seine Abwandlung. Mit e. Anh.: Die Bedeutg. d. Religiösen f. d. Begründg. d. Wertgebiete. XVI, 590 S. 16 M.; geb. 19 M. Berlin: Frankfurter Verl.Anst. gr. 8⁰.

Lovecchio, Antonio, Orientamenti di estetica. Palmi Calabria: Tip. C. Zappone. 8°. 20 l.

Menon, V. K. Krishna, A theory of laughter, with special relation to comedy and tragedy. London: Allen & U. 8°. 5 sh.

Sevensma, W. S., Ethisch-aesthetisch. Amsterdam: Uitg.-Matsch. »Holland«. 8°. 2 Fl. 50 c.

Wagener, Ferdinand, Ironie. (3 Tle.) 1. Die romantische und die dialektische Ironie. VIII, 74 S. Freiburg i. Br., Phil. Diss. 2.40 M. Arnsberg: Stahl. gr. 8°.

Wreschner, Arthur, Prof., Das Gefühl. Leipzig: Quelle & Meyer. (X, 193 S.) gr. 8°. 7.60 M.; geb. 8.60 M.

Ziegenfuß, Werner, Kunst (Bildende Kunst und Literatur). Aus: Handwörterbuch der Soziologie, hrsg. von Prof. Dr. Alfred Vierkandt. Stuttgart: Verlag Ferd. Enke. S. 321—338.

3. Der ästhetische Gegenstand.

Ames, Van Meter, Introduction to beauty. New York: Harper. 8°. 2 $ 50c.

Dungern, Emil von, Frhr., Prof., Dr., Das Wesentliche der Schönheitslehre. Stuttgart: Enke. (44 S.) 4°. 2.80 M.

Huschke, Aemilius, Priv.Doz. Dr., Mimische und physiognomische Studien [Mimices et physiognomices fragmentum physiologicum, dt.]. Aus d. Lat. übers. u. mit Anm. vers. von Dr. med. Will Rink. Radebeul/Dresden: Madaus. (80 S., 1 Titelb.) gr. 8° = Der Körper als Ausdruck. Bd. 2. Lw. 4.60 M.

Kutznitzky, Gertrud, Die ästhetische Gefühlswahrheit. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 1—30 u. 97—116.

Margival, F., Couleurs et pigments. Paris: Gauthier-Villars. 8°. 25 Fr.

Moessel, Ernst, Urformen des Raumes als Grundlagen der Formgestaltung. München: C. H. Beck. (VIII, 201 S. mit Abb., 135 Taf.) gr. 8° = Moessel, Die Proportion in Antike u. Mittelalter. Bd. 2. 24 M.; Lw. 28 M.

Scheerer, Martin, „Die Lehre von der Gestalt". Ihre Methode u. ihr psychol. Gegenstand. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (IV, 405 S. mit Fig.) gr. 8°. 17 M.; Lw. 19 M. (Aus d. Psychol. Inst. d. Hamburg. Univ.)

Steiner, Rudolf, Dr., Die schöpferische Welt der Farbe. 3 Vortr. Hrsg. von Marie Steiner. Mit 1 farb. Taf. Dornach (Schweiz): Philos.-anthropos. Verl. am Goetheanum. (X, 74 S.) 8° = Steiner: Farbenlehre. 3 = Kunst im Lichte der Mysterienweisheit. H. 9. 3 M.

4. Das ästhetische Erlebnis.

Aall, Anathon, Zur Psychologie des Stabreims. Aus: Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 122. S. 98—108.

Bos, Maria C., Über echte und unechte audition colorée. (Eine Erwiderung.) Aus: Zeitschrift für Psychologie. Bd. 119. S. 396—406.

Brzóska, Maria, Anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile. Sprachlich untersucht an Quellen aus d. Zeit von 1525—1750. Jena: Diederichs. (70 S.) gr. 8° = Deutsche Arbeiten d. Universität Köln. 4 M.

Bühler, Paul, Naturerleben im vierten Lebensjahrsiebt. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (20 S.) 8° = Dem Wesen d. Natur entgegen H. 2. —.80 M.

Farbe-Ton-Forschungen. Hrsg. von Georg Anschütz. Bd. 3. Mit 80 teils buntfarb. Bildtaf., Notenbeisp. u. Textfig. (XVI, 438 S.) (3. Bericht über d. 2. Kongreß f. Farbe-Ton-Forschung, Hamburg 1.—5. Okt. 1930.) Hamburg: Psychol.-ästhet. Forschungsges. gr. 8°. Hlw. 25 M.

Flemming, Willi, Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. Halle/S.: Niemeyer. (VIII, 144 S.) gr. 8° = Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte. Buchreihe. Bd. 18. 7.50 M.; Lw. 9 M.

Galli, A. und A. Zama, Untersuchungen über die Wahrnehmung ebener geometrischer Figuren, die ganz oder teilweise von anderen geometrischen Figuren verdeckt sind. (Beiträge zur Theorie der Wahrnehmung, hrsg. von Agostino Gemelli, VI.) Mit 39 Abb. im Text. Aus: Zeitschrift f. Psychologie. Bd. 123. S. 308—348.

Gast, Rudolf, Die Beeinflussung der Intensitätsschätzung eines Tons durch einen Begleitton. Mit 7 Figuren im Text. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 80. S. 313—377.

Gebhardt, M., Studien zur Erforschung des absoluten Gehörs im Kindesalter. Mit 2 Figuren im Text. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 82. S. 403—429.

Grammont, M., La psychologie et la Phonétique. III. La phonétique impressive. Aus: Journ. d. Psychol. norm. et pathol. 27. S. 544—613.

Hennezel, H. d', Pour comprendre les tissus d'art. III. Paris: Hachette. 8°. 30 Fr.

Kardos, Ludwig, Diskussionen über Probleme des Farbensehens nebst einigen Bemerkungen zu dem vorstehenden Artikel von D. Katz. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. 78. Bd. S. 185—273.

Koch, Walter, Psychologische Farbenlehre. Die sinnlich-sittl. Wirkg. d. Farben. Halle: Marhold. (V, 325 S.) gr. 8°. 6 M.; Hlw. 8.

Löhlein, W., Die Entwicklung des Sehens. Jenaer akademische Reden. H. 13. Jena. (30 S.)

Novák, Mirko, Vyvoj řeckhého estetického citěni v sonvislosti s emocemi náboženskymi. (Die Entwicklung des ästhetischen Empfindens bei den Griechen im Zusammenhange mit den religiösen Emotionen.) Aus: Česká mysl (der tschechische Gedanke). Prag. XXVII. 1.

Pasternak, Josefine, Ein Beitrag zu den akustischen Intermittenzerscheinungen. Mit 7 Figuren im Text und auf 2 Tafeln. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 81. S. 1—48.

Poppinga, Onno, Die teilinhaltliche Beachtung von Form und Farbe bei Erwachsenen in ihrer Beziehung zur Typenlehre (Auseinandersetzungen in Sachen d. Eidetik u. Typenlehre, hrsg. v. E. R. Jaensch. IV). Aus: Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 121. S. 137—177.

Rüssel, Arnulf, Über Formauffassung 2—5jähriger Kinder. München: C. H. Beck. (108 S. mit Abb., mehr. Taf.) = Experimentelle Kinderpsychologie, hrsg. von Felix Krueger und Hans Volkelt. (Neue psychologische Studien. Bd. 7. H. 1.)

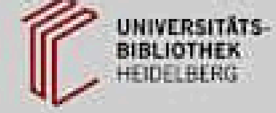
Vidor, Martha, Was ist Musikalität? Experimentell-psychol. Versuche. Mit 26 Notentaf. München: C. H. Beck. (56 S.) gr. 8° = Arbeiten zur Entwicklungspsychologie. Stück 11. 4.80 M.

Tiffin, J., The psychophysics of the Vibrato. Aus: University of Jowa Studies in Psychology. Nr. XIV. S. 153—200.

Wellek, Albert, Der Sprachgeist als Doppelempfinder. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 226—262.

Wellek, Albert, Das Doppelempfinden im abendländischen Altertum und Mittelalter. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 80. S. 120—166.

Wellek, Albert, Renaissance- u. Barock-Synästhesie. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literatwiss. u. Geistesgesch. Bd. IX. H. 3.



Wellek, Albert, Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 79. S. 325—385.

Winterstein, Alfred, Zur Problematik der Einfühlung und des psychologischen Verstehens. Aus: Imago. XVII. Bd. H. 3.

Zietz, Karl, Gegenseitige Beeinflussung von Farb- u. Tonerlebnissen. (Untersuchungen über Empfindung und Empfinden, hrsg. von Heinz Werner. 3.) Mit 4 Abb. im Text. Aus: Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 121. S. 257—356.

5. Natur und Kunst.

Binyon, Laurence, Landscape in English art and poetry. London: Cobden-Sanderson. 8°. 7 sh. 6 d.

Casteels, Maurice, L'art moderne primitif. Ill. Paris: Henri Jonquières. 4°. 135 Fr.

Caudwell, H., Introduction to French classicism. New York: Macmillan. 8°. 2 $.

Deri, Max, Naturobjekt und Menschenwerk. Über e. Unterschied in d. wissenschaftl. Betrachtg. natürl. u. künstl. Sachverhalte. Wien: Internationaler Psychoanalyt. Verl. (38 S.) gr. 8°. 1.60 M.

Gollob, Hedwig, Grundzüge der künstlerischen Formengestaltung des mittelalterlichen Spiritualismus. Mit 25 Abb. auf 6 Taf. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (109 S.) 4° = Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H. 281. 10 M.

Gramm, Josef, Formbau und Stilgesetz. Das Problem d. Gestaltens. Frankfurt a. M.: Klostermann. (183 S. mit Fig., 1 Taf.) gr. 8°. 8.50 M.

Harnik, J., Vor einem Bilde des Franz Mark. (Beitrag zur Psychologie der modernen Kunst. Aus: Imago. XVII. Bd. H. 4.

Hempel, Heinrich, Univ.-Prof., Atlamál und germanischer Stil. Breslau: Marcus. (XII, 155 S.) gr. 8° = Germanistische Abhandlungen. H. 64. 8.40 M.

Hoerner, Margarete, Die Naturanschauung des Spätbarock in Literatur und bildender Kunst. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 143—149.

Husarski, V., Le style romantique. Ill. Paris: Editions du Trianon. 8°. 50 Fr.

Klages, Ludwig, Über Wahrheit und Wirklichkeit. Aus: Die Literarische Welt, Jahrg. VII. H. 19.

Latham, Minor White, The Elizabethan fairies; the fairies of folklore and the fairies of Shakespeare. New York: Columbia Univ. Press. 8°. 3 $ 75 c. (Columbia Univ. studies in Engl. and comparat. lit.)

Leo, U., Historie und Stilmonographie. Grundsätzliches zur Stilforschung. Aus: Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. 9. Jahrg. H. 3.

Lother, Helmut, Lic., Univ.-Prof., Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst. Tübingen: Mohr. (46 S.) gr. 8° = Sammlung gemeinverst. Vorträge u. Schriften a. d. Gebiet d. Theologie u. Religionsgesch. 155. 1.80 M.

Picton, Harold, Germanische und lateinische Kunst. [Die Ansichten eines Engländers.] Augsburg: Filser. (14 S., 16 S. Abb.) 4°. 3 M.

Plail, Ernst, Schauen und Schaffen. H2. Ornament u. Landschaft. Brüx: Selbstverlag. gr. 8°. (40 S. m. Abb.) 12.50 Kč.

Seillière, Ernest, Le néoromantisme en Allemagne. T. 3: De la déesse nature à la déesse vie. Paris: F. Alcan. 8°. 20 Fr.

Tériade, E., Vom Stilleben zur lebendigen Natur. Aus: Das Kunstblatt. XV. Jahrg. H. 8.

Tieghem, Paul von, Le préromantisme. T. 2. Paris: F. Alcan. 8°. 30 Fr.

Veth, Corn, Comic art in England. Ill. New York: Van Riemsdyck. 8°. 12 $ 50 c.

Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Vortrag. Aus: Euphorion. 32. Bd. 4. H.

Werfel, Franz, Realismus und Innerlichkeit. (Rede, geh. am 6. Mai 1931 im Kulturbund. Wien.) Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay. (35 S.) 8°. —.50 M.

Wölfflin, Heinrich, Italien und das deutsche Formgefühl. Mit 92 Abb. München: Bruckmann. (XI, 222 S.) 4° = Wölfflin: Die Kunst d. Renaissance. 11.50 M.; Lw. 15.— M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

a) Prinzipien des Schaffens.

Bondy, Walter, Naivität und Spekulation. Aus: Kunst u. Künstler. Jahrg. XXIX. H. 7.

Bundy, M. W., „Invention" and „Imagination" in the Renaissance. Aus: The Journal of Engl. a. Germ. Philology. Vol. XXIX. No. 4.

Jacob, Heinrich Eduard, Wie man schreiben soll. Aus: Die Literarische Welt. Jahrg. VII. H. 17.

Lange-Eichbaum, W., Das Genieproblem. Eine Einführung. München: E. Reinhardt. (128 S.) br. 2.80 M.; Lw. 4.50 M.

Musil, Robert, Literat und Literatur. Aus: Die Neue Rundschau. XXXXII. Jahrg. H. 9.

Netschajeff, A., Schöpferische Typen. (Mit 7 Figuren im Text.) Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 80. S. 179—256.

Nolte, Reinhard, Analyse der freien Märchenproduktion. Langensalza: Beyer. (144 S. mit Fig.) 8° = Studien zur psychol. Ästhetik u. Kunstphilosophie mit pädag. Anwendgn. H. 4 = Friedrich Mann's pädagogisches Magazin. H. 1256. 3.60 M.; geb. 4.30 M.

Schmeïng, Karl, Perioden der Pubertät und der Poesie. Aus: Zeitschr. f. Sexualwissensch. XVII. Bd. H. 7.

Spearman, C., Creative mind. London: Nisbeth & Comp. (XII u. 154 S.) 5 sh.

b) Künstlerpersönlichkeiten.

Arens, Hanns, Stefan Zweig. Der Mensch im Werk. Wien: Krystall-Verl. (33 S.) gr. 8°. 1.20 M.

Arnoult, Léon, Turner, Corot, Wagner. Paris: Sous le signe de la Salamandre. 8°. 15 Fr.

Bachler, Karl, August Strindberg. Eine psychoanalyt. Studie. Wien: Internationaler Psychoanalyt. Verl. (46 S.) gr. 8°. 1 M. Aus: Die psychoanalytische Bewegung. Jahrg. 2.

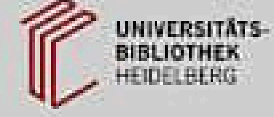
Backmann, Reinhold, Grillparzer als Revolutionär. Aus: Euphorion, 32. Bd. 4. H.

Bader, Alfred, Künstler-Tragik. Karl Stauffer, Vincent van Gogh. 2 Zeitgenossen. Eine Gegenüberstellung f. Kunstfreunde mit e. Deutungsversuch über d. Begabung, Schaffensart u. Tragik d. Künstler. Mit 1 Tab., 3 Faks. u. 66 Abb., darunter 6 Vierfarbendr. Basel: Schwabe. (XVI, 137 S.) gr. 8°. Lw. 9.60 M.

Bauer, Marga, Rainer Maria Rilke und Frankreich. Bern: Haupt. (150 S.) 8° = Sprache u. Dichtung. H. 49. 4.80 M.

Becker, Beril, Paul Gauguin, the calm madman. Ill. London: Cassell. 8°. 12 sh. 6 d.

Bohne, Friedrich, Wilhelm Busch und der Geist seiner Zeit. Leipzig, Phil.





Diss. v. 1930. Hannover: Wilhelm-Busch-Ges. (93 S., 1 Taf.) 8° = Veröffentlichungen d. Wilhelm-Busch-Ges., e. V. 1. 2.80 M.

Carls, Carl Dietrich, Ernst Barlach. Das plastische, graphische u. dichterische Werk. Mit 85 Abb. Berlin: Rembrandt-Verl. (78 S.) 4°. 4 M.; geb. 6 M.

Carr, Edward Hallett, Dostojevsky 1821—1881. A new biography. London: Allen & U. 8°. 12 sh. 6 d.

Chapiro, Joseph, Der arme Villon. Mit 38 Bildbeig. (1.—6. Tsd.) Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay. (397 S.) 8°. 5.75 M.; Lw. 8.75 M.

Colling, Alfred, La vie de Robert Schumann. (Vies des hommes ill. 64.) Paris: Nouv. Revue franç. 8°. 15 Fr.

Dangers, Robert, Wilhelm Busch. Sein Leben u. s. Werk. Mit 56 Abb. auf 41 Taf., davon 4 farb. Berlin-Grunewald: Verl.Anst. Klemm. (200 S.) gr. 8°. Lw. 8.50 M.

Endres, Fritz, Knut Hamsun. Welt und Erde. Tübingen: Wunderlich. (34 S.) 8°. Pp. 1.50 M.

Engelmann, Walter, Goethe und Beethoven. Augsburg: Filser. (57 S.) 8°. 2 M.

Flechsig, Eduard, Albrecht Dürer. Sein Leben u. s. künstler. Entwicklg. Bd. 2. (Mit 32 Taf., X, 629 S.) Berlin: Grote. 4°. 30 M.; Lw. 34 M.; Hldr. 38 M.

Frentz, Hans, Tony van Eyck. Bilder e. Jugend. (Mit 57 Abb.) Leipzig: Weibezahl. (74 S.) gr. 8°. Lw. 4.50 M.

Giraud, Victor, La vie romanesque de Chateaubriand. Ill. (Coll. „Hier".) Paris: Les Oeuvres représentatives. 8°. 9 Fr.

Goldstein, Walter, Carl Hauptmann. Ein Lebensbild. Schweidnitz: Bergland-Ges. f. Volksbildg. (189 S.) 8°. Lw. 3.85 M.

González-Ruano, César: Baudelaire. (Seleccion de hombres emin. 2.) Madrid: Hernando. 8°. 8 pes.

Hagen, Hans-Wilhelm, Rilkes Umarbeitungen. Ein Beitr. zur Psychologie s. dichter. Schaffens. Leipzig: Eichblatt. (137 S.) gr. 8° = Form u. Geist. Bd. 24. 7.40 M.; Lw. 9.60 M.

Hennings-Ball, Emmy, Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch d. Erinnerung. München: Kösel & Pustet. (189 S.). 8°. Lw. 6 M.

Hesse, Otto Ernst, Isolde Kurz. Dank an e. Frau. Tübingen: Wunderlich. (25 S.) 8°. Pp. 1.50 M.

Hessel, Karl Robert Heinrich, Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst. Marburg: Elwert'sche Verlh. (XI, 186 S.) gr. 8° = Beiträge zur dt. Literaturwissenschaft, Nr. 39. 7.50 M.

Hoffmeister, Johannes, Hölderlin und Hegel. Tübingen: Mohr. (50 S.) gr. 8° = Philosophie u. Geschichte, 30. 1.80 M.

Jamieson, A. Burns, Burns and religion. London: Heffer. 8°. 3 sh. 6 d.

Jouvenel, Bertrand de, Vie de Zola. Paris: Valois. 8°. 15 Fr.

Kaiser, Hellmuth, Franz Kafkas Inferno. Eine psychol. Deutung s. Strafphantasie. Wien: Internat. Psychoanalytischer Verl. (65 S.) gr. 8°. 2.50 M.

Klassen, Peter, Baudelaire. Welt u. Gegenwelt. Weimar: Lichtenstein. (149 S.) 8°. Lw. 5 M.

Klocke, E., In welchem Verhältnis stehen Kunst und Philosophie bei Richard Wagner? Aus: Bayreuth. Blätter. LIII. Jahrg. H. 2.

Kretschmer, Max, Schicksale deutscher Dichter. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (IV, 355 S.) 8°. 6 M.; Lw. 7.50 M.

Laforgue, René, L'échec de Baudelaire. Etude psychoanalyt. sur la névrose de Baudelaire. Paris: Denoël & Steele. 8°. 18 Fr.

Landau, E., Das Shakespeare-Mysterium. Eine charakterolog. Untersuchg. Berlin [jetzt Leipzig]: Pan-Verl. (237 S.) gr. 8°. 8 M.; geb. 9 M.

Larguier, Léo, Le père Corot. (Collection „Vies".) Paris: Firmin-Didot & Cie. 8°. 15 Fr.

Leisegang, Hans, Univ.-Prof., Lessings Weltanschauung. Leipzig: Meiner. (XI, 205 S.) gr. 8°. 7.50 M.; Lw. 9.50 M.

Lemonnier, Léon, La vie d'Oscar Wilde. (Les essais crit. 24.) Paris: Nouv. Revue crit. 8°. 12 Fr.

Leux, Irmgard, Hermann Sudermann [1857—1928]. Eine individualanalyt. u. schaffenspsycholog. Studie. Mit 18 Abb. im Text. Leipzig: J. A. Barth. (185 S.) 4°. 12.60 M.; Lw. 14.80 M.

Levinson, André, La vie pathétique de Dostoievsky. (Le roman des grandes existences 36.) Paris: Plon. 8°. 15 Fr.

McGill, V. T., August Strindberg, the bedeviled Viking. London: Douglas. 8°. 12 sh. 6 d.

Marcuse, Ludwig, Heinrich Heine. Ein Leben zwischen Gestern und Morgen. Berlin: Rowohlt. (326 S.) 8°. 6 M.; Lw. 8 M.

Martin, Kurt, Deutsche Dichter als Maler und Zeichner. Aus: Der Kunstwart. XXXXIV. Jahrg. H. 10.

Mégroz, R. L., Joseph Conrad's mind and method. London: Faber & F. 8°. 10 sh. 6 d.

Morold, Max, Mozart, sein Leben, seine Persönlichkeit. Wien: Österr. Bundesverl. (150 S., mehr. Taf.) 8° = Deutsche Hausbücherei. Bd. 222. 2.40 M.; geb. 3.10 M.

Möwe, Ernst, Otto Flake. Leben, Werk, Gestalt, Beispiel. Und Otto Flake: Nationale Erziehung. (1.—2. Aufl.) Leipzig: W. R. Lindner. (205 S.) 8°. 5.80 M.; Lw. 7 M.

Müller-Blattau, Josef, Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik. Mit e. Anh. ungedr. Kantatendichtungen u. Liedmelodien aus Herders Nachl. Königsberg: Gräfe und Unzer. (55 S.) gr. 8° = Schriften d. Kgl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg Pr. H. 6. 1 M.

Muschg, Walter, Gotthelf. Die Geheimnisse d. Erzählers. München: C. H. Beck. (IX, 569 S.) gr. 8°. 13 M.; Lw. 16 M.

Nardelli, Fed., and Arthur Livingston, D'Annunzio. A portrait. London: Cape. 8°. 12 sh. 6 d.

Naylor, Edward W., Shakespeare and music. Ill. London: Dent. 8°. 6 sh.

Nevinson, H. W., Goethe, man and poet. London: Nisbet. 8°. 10 sh. 6 d.

Nolde, Emil, Das eigene Leben. Berlin: Bard. (204 S. mit Abb., 1 Taf.) 8°. Lw. 5.50 M.; einige Ex. num. auf Bütten mit 1 Orig.Zeichn. oder 1 Aquarell d. Künstlers 100 M.

Otto, Rudolf, Rabindranath Tagore's Bekenntnis. Dem Dichter zum 70. Geburtstage gewidmet. Tübingen: Mohr. (64 S., 1 Titelb.) 8°. 3 M.

Paul, Adolf, Min Strindbergsbok. Strindbergsminnen och brev. Stockholm: Norstedt. 8°. 5 Kr. 75 ö.

Pongs, Hermann, R. M. Rilke. Ein Vortrag. Aus: Euphorion, 32. Bd. 1. H.

Wilhelm Raabe und sein Lebenskreis, mit 4 Bildbeig. nach Orig. d. Dichters hrsg. von Heinrich Spiero. Berlin-Grunewald: Verl.Anst. Klemm. (178 S.) gr. 8°. Hlw. 6 M.

Raupp, Wilhelm, Eugen d'Albert. Ein Künstler- u. Menschenschicksal.

(Vorw.: Werner Robert Kuhn.) Leipzig: Koehler & Amelang. (XII, 373 S., mehr. Taf.) 8°. Lw. 12 M.

Rainer Maria Rilke. Stimmen d. Freunde. Ein Gedächtnisbuch. Hrsg. von Gert Buchheit. Freiburg: Urban-Verl. (178 S., mehr. Taf.) 8°. Lw. 6 M.

Rilke, Rainer Maria, Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Insel-Verl. (431 S.) 8°. Lw. 7.50 M.; Hldr. 10 M.

Rilke, Rainer Maria. — Rainer Maria Rilke auf Capri. Gespräche. Hrsg. von Leopold von Schlözer. Dresden: Jess. (71 S.) 8°. 1.50 M.

Roffler, Thomas, Gottfried Keller. Ein Bildnis. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (220 S.) 8°. Lw. 6 M.; 7.50 Fr.

Rolland, Romain, Goethe et Beethoven. Ill. Paris: Edit. du Sablier. 8°. 150 Fr.

Romieu, Emilie, et Georges Romieu, La vie de Henri de Kleist. (Vies des hommes ill. 72.) Paris: Nouv. Revue franç. 8°. 15 Fr.

Schumacher, Elisabeth, Einheit und Totalität bei Wordsworth (unter dem Gesichtspunkt psychologischer Strukturpsychologie). Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. 80. S. 1—88.

Schumann, Eugenie, Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig: Koehler & Amelang. (404 S., zahlr. Taf.) 8°. 5 M.; Lw. 7.20 M.

Sell, Sophie Charlotte von, Johannes Brahms. Ein dt. Künstler. Stuttgart: Steinkopf. (145 S., 1 Taf.) 8°. Lw. 3 M.

Shanks, Lewis Piaget, Baudelaire: flesh and spirit. Ill. London: N. Douglas. 8°. 12 sh. 6 d.

Specht, Richard, Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk. Mit 28 Bildern. Berlin: Hesse. (230 S.) gr. 8°. Lw. 10 M.

Spurgeon, Caroline F. E.: Shakespeare's iterative imagery. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 1 sh. 6 d.

Steeves, H. R., Note on Ibsens Stock of Ideas. Aus: The Germanic Review. Vol. VI. Nb. 2.

Symons, Arthur, A study of Oscar Wilde. London: Sawyer. 8°. 12 sh. 6 d.

Temborius, Heinrich, Das Weltbild Hugo von Hofmannsthals. 6. Kap. Radolfzell a. Bodensee: Heim-Verl. (58 S.) 8°. 2 M.

Tolstoï fils, Comte Léon: Léon Tostoï vu par son fils. Paris: Nouv. Revue critique. 8°. 12 Fr.

Wassermann, Jakob, Selbstbetrachtungen. Aus: Die Neue Rundschau. XXXXII. Jahrg. H. 12.

Witkowski, Georg, Das Leben Goethes. Mit 10 Bildnistaf. in Kupfertiefdr. Berlin: Knaur. (498 S.) 8°. Lw. 2.85 M.

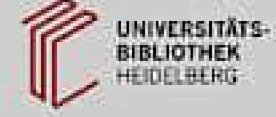
2. Entstehung und Gliederung der Kunst.

a) Anfänge der Kunst.

Åberg, Nils, Nordische Ornamentik in vorgeschichtlicher Zeit. (Förhistorisk nordisk ornamentik. Die deutsche Übersetzung besorgte Dr. E. A. Meyer, Stockholm.) Mit 249 Abb. im Text. Leipzig: Kabitzsch. (118 S.) gr. 8°. Mannus-Bibliothek Nr. 47. 9.75 M.; Lw. 11.75 M.

Åberg, Nils, Bronzezeitliche und früheisenzeitliche Chronologie. [3 Tle.] Stockholm: Verl. d. Akademie (Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademien). 4° = Archäologische Monographien 18. Teil 2. Hallstattzeit. (109 S. mit Abb.) 20 Kr.

Bleek, Dorothea F., Rock paintings in South Africa. With an introduction





and descriptive notes. London: Methuen in-f⁰ de XXVIII pages avec 72 planches en couleurs et une carte. 42 sh.

Breuil, H., L'Afrique préhistorique. Cahiers d'art, t. V. (52 pages, 132 figures).

Buttler, Werner, Die Bandkeramik in ihrem nordwestlichen Verbreitungsgebiet. Marburg: Elwert'sche Univ.-Buchh. (87 S. mit Abb.) 4⁰. 5 M.

Geist-Halle (, H. F.), kind und material. legen u. formen aus wertlosen dingen. Ravensburg: Maier. 2 Bl., 10 Taf. 26×20 cm. 1.50 M.

Hetzer, Hildegard, Kind und Schaffen. Experimente über konstruktive Betätigungen im Kleinkindalter. Mit 20 Abb. im Text nach photogr. Aufn. von Ludwig Koller u. 1 Kurvenbild. Jena: Fischer. (VIII, 108 S.) gr. 8⁰ = Quellen u. Studien zur Jugendkunde, H. 7. 6 M.

Löwy, Emanuel: Ursprünge der bildenden Kunst. Vortr., geh. in d. statutenmäßigen Jahressitzung der Akademie d. Wissenschaften in Wien. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. (21 S.) 8⁰. 1.25 M.

Lüke-Wings, Versuche bildgestaltender Arbeit in Volksschulen des Landes und der Stadt. Ill. durch 170 Schülerarbeiten. Dortmund: Crüwell. (126 S.) gr. 8⁰. Lw. 10 M.

Luquet, G.-H., La magie dans l'art paléolithique. Aus: Journal de Psychologie. XXVIIIe Année. Nos 5—6.

Meiss, Georg, Sinn und Wert der Kinderkunst. Ein Führer f. Lehrer u. Eltern nach d. Kunsttheorie von Britsch. Breslau: Goerlich. (114 S. mit Abb., mehr. Taf.) gr. 8⁰. 4 M.; geb. 5.50 M.

Miranda, Marquez Fernando, El sentimiento religioso en el arte prehistorico. La Plata. (36 S.) 8⁰. Mit 20 Figuren und 10 Tafeln.

Schuwer, Camille, Sur la signification de l'art primitif. Aus: Journal de Psychologie. XXVIIIe Année. Nos 1—2.

Spielrein, S., Kinderzeichnungen bei offenen und geschlossenen Augen. Untersuchungen über die unterschwelligen kinästhetischen Vorstellungen. (Aus dem Russischen übertragen von N. A. Spielrein.) Aus: Imago. XVII. Bd. H. 3.

Trautwein, Susanne, Kunstformen der Kinder. Zur Formenlehre des Primitiven. Tl. 1. Dresden: Limpert. (21 S., 15,5×22,5 cm.) = Praktische Musik in Kindergarten und Hort. H. 3. 1 M.

b) Kunst und Künste.

Borcherdt, Hans Heinrich, Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten. Aus: Euphorion. 32. Bd. 2. H.

Grashoff, Ehler W., Kamera und Kunst. Formgestaltung in Photographie u. Malerei. Frankfurt a. M.: Klostermann. (23 S., 8 Taf.) gr. 8⁰. 2.50 M.

Gutman, Hanns, Die Entdramatisierung der Künste. Ein Versuch. Aus: Melos. 10 Jahrg. H. 5/6.

Winckel, Fritz Wilh., Musik in optischer Gestaltung. Aus: Melos. 10. Jahrg. H. 11.

3. Zeitkünste.

a) Tonkunst.

Allerup, Albert, Dr., Die Musica practica des Johann Andreas Herbst u. ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Ein Beitr. zur Geschichte d. dt. Schul-Musik. Musikbeilagen. Kassel: Bärenreiter-Verl. (XI, 76; 17 S.) gr. 8⁰ = Münsterische Beiträge z. Musikwissenschaft. H. 1. 3.80 M.

Amster, Isabella, Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahr-

hunderts. Ein Beitr. zur Gesch. d. dt. Klavierkonzertes. Berlin, Phil. Diss. Wolfenbüttel, Berlin: Kallmeyer. (94 S.) 8⁰. 4 M.

Bergfeld, Joachim, Dr., Die formale Struktur der symphonischen Dichtungen Franz Liszts. Dargest. auf Grund allgem. Untersuchungen über Inhalt u. Form d. Musik. Eisenach: Kühner. (112 S.) 8⁰. 4.50 M.

Bie, Oskar, Musikverständnis. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. I. H. 3.

Bruyr, José, Grétry. Ill. (Maîtres de la musique anc. et mod.) Paris: Rieder. 8⁰. 20 Fr..

Buenzod, Emmanuel, Mozart. Ill. (Maîtres de la musique anc. et mod.) Paris: Rieder. 8⁰. 20 Fr.

Bull, S. Hagerup, Musikk og musikkere. Oslo: Gyldendal. 8⁰. 6 Kr. 25 ö.

Collaer, Paul, Strawinsky. Paris: José Corti. 8⁰. 30 Fr.

Danckert, Werner, Wesen und Ursprung des „Volksliedes". Aus: Die Musik. Jahrg. XXIII. H. 12.

Deutsch, Leonhard, Ganzheitsbetrachtung und Teleologie in der Musikerziehung und Musiktheorie. Aus: Zeitschr. f. Musikwiss. Jahrg. 12. H. 7.

Diestel, Hans, Kammermusiker, Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen d. Dirigiertechnik aus d. Blickpunkt d. Ausführenden. Mit e. Vorw. von Richard Strauß. Berlin: Edition Adler. (70 S.) gr. 8⁰. 3 M.

Djoudjeff, Stoyan, Rhythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris: H. Champion. 8⁰. 90 Fr.

Dumesnil, René, La musique contemporaine en France. 2 vol. Paris: A. Colin. 8⁰. 24 Fr.

Engelsmann, Walter, Dr., Beethovens Kompositionspläne, dargest. an d. Sonaten f. Klavier u. Violine. Augsburg: Filser. (207 S.) gr. 8⁰. 13 M.; Lw. 15 M.

Ernest, Gustav, Johannes Brahms. Persönlichkeit, Leben u. Schaffen. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellsch. (416 S.) gr. 8⁰. 6 M.; geb. 8 M.

Ewen, David, Hebrew music. Ill. New York: Bloch Pub. Co. 8⁰. 1 $ 25 c.

Fellerer, Karl Gustav, Palestrina. (Mit vielen Notenbeisp. u. d. Gesamtverz. aller Werke Palestrinas.) Regensburg: Pustet. (191 S.) 8⁰. 4 M.; geb. 5.80 M.

Fleischer, Herbert, Strawinsky. Berlin, Leipzig: Russischer Musik-Verl. (286 S. mit Abb. u. Notenbeisp.) 8⁰. 3 M.

Gárdonyi, Zoltán, Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. Mit 17 Notenbeisp. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (84 S.) 4⁰ = Ungarische Bibliothek, Reihe 1, 16. 6 M.

Hadow, Sir W. H., English music. (English heritage ser.) London: Longmans. 8⁰. 3 sh. 6 d.

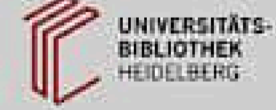
Heinitz, Wilhelm, Strukturprobleme in primitiver Musik. Mit 68 Notentaf., 13 Tab. u. 17 Beisp. Hamburg: Friederichsen, de Gruyter & Co. (IV, 258 S.) gr. 8⁰. Lw. 12 M.

Heurich, Hugo, Dr., John Wilbye in seinen Madrigalen. Studien zu e. Bilde s. Persönlichkeit. Augsburg: Filser. Brünn: Rohrer. (88 S.) gr. 8⁰ = Veröffentlichungen d. Musikwissenschaftl. Inst. d. Dt. Univ. in Prag, Bd. 2. 6 M.

Howard, John Tasker, Our American music; three hundred years of it. Ill. New York: Crowell. 8⁰. 6 $.

Jancke, H., Das Spezifisch-Musikalische und die Frage nach dem Sinngehalt der Musik. Aus: Archiv f. d. ges. Psychologie. 78. Bd. S. 103—184.

Jourdan, Henri, Französische Musik der Gegenwart. Aus: Deutsch-französ. Rundschau. Bd. IV. H. 1.





Kittler, Günther, Geschichte des protestantischen Orgelchorals von seinen Anfängen bis zu den Lüneburger Orgeltabularbüchern. Ückermünde: Heyer. (112 S., 3 S. Notenbeisp.) 8°. 6 M.

Klotz, Hans, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Die alten Registrierungs- u. Dispositionsgrundsätze. Lfg. 1. Kassel: Bärenreiter-Verl. (96 S.) gr. 8°. 4.50 M.

König, Heinrich, Zur Ästhetik der Musik. Aus: Arch. f. d. ges. Psychol. Bd. 75. H. 1/2.

Kool, Jaap, Das Saxophon. Mit zahlr. Abb. u. Notenbeisp. Leipzig: J. J. Weber. (280 S.) kl. 8° = J. J. Webers ill. Handbücher. Lw. 6.80 M.

Kurth, Ernst, Musikpsychologie. Berlin: Hesse. (317 S.) gbd. 13.50 M.

Lüthy, Werner, Dr., Mozart und die Tonartencharakteristik. Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1929. Straßburg: Heitz & Cie. (90 S.) gr. 8° = Sammlung musikwissenschaftl. Abhandlungen. Bd. 3. 5 M.

Meyer, Erwin, u. Gerhard Buchmann, Die Klangspektren der Musikinstrumente. Mittlg. aus d. Heinrich-Hertz-Inst. f. Schwingungsforschg., Berlin. Berlin: Akad. d. Wissensch., de Gruyter in Komm. (46 S. mit Abb.) 4°. Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. Phys.-math. Kl. 1931—32. 2.70 M.

Meyer, Hans, Linie und Form. Bach—Beethoven—Brahms. Leipzig: Kahnt. (235 S.) gr. 8°. Lw. 8 M.

Molnár, Anton, Die Bedeutung der neuen osteuropäischen Musik. (Zur Psychologie der Musik als Sprache.) Aus: Archiv f. d. gesamte Psychologie. Bd. 81. S. 160—178.

Nadel, Siegfried F., Der duale Sinn der Musik. Versuch e. musikal. Typologie. Regensburg: Bosse. (199 S.) 8°. Lw. 10 M.

Nadel, Siegfried F., Ferruccio Busoni (1866—1924). Mit 1 Bildn. u. 1 Faks. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (139 S.) Kl. 8° = Kleine Musikbiographien. 2.50 M.

Nadel, Siegfried F., Marimba-Musik. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. (63 S., 2 Taf.) gr. 8° = Mitteilungen d. Phonogrammarchivs-Kommission, 62 = Akademie d. Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte Bd. 212, Abh. 3. 3.75 M.

Ninno, Alfredo de, Storia della musica. Vol. 1. Roma: Ediz. „Sapientia." 8°. 15 l.

Nüll, Edwin von der, Moderne Harmonik. Leipzig: Kistner & Siegel. (XVI, 110 S.) gr. 8° = Handbücher d. Musikerziehung. 3.75 M.

Raabe, Peter, Franz Liszt. Stuttgart u. Berlin: Cotta. gr. 8°. 1. Liszts Leben. Mit 3 Abb. u. d. Faks. e. Notenhs. (325 S.) 2. Liszts Schaffen. Mit 5 Faks. von Notenhss. (379 S.) Je 11 M.; Lw. 14 M.; Hldr. 18.50 M.

Röntgen, Julius, Grieg. s'Gravenhage: Kruseman. (128 S., mehr. Taf.) gr. 8° = Beroemde Musici. Deel 19. Text in holländ. Sprache mit zahlreichen deutschen Briefen Griegs an d. Verfasser. 2.75 Fl.; geb. 3.75 Fl.

Salazar, Adolfo, La musica contemporanea en España. Madrid: Edic. „La Nave". 8°. 9 pes.

Schemann, Ludwig, Martin Plüddemann und die deutsche Ballade. Regensburg: Bosse. (170 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Musikbücherei, Bd. 57. Pp. 3 M.; Lw. 5 M.

Schering, Arnold, Prof. Dr., Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig: Quelle & Meyer. (VIII, 176 S., 1 Taf.) gr. 8° = Musikpädagogische Bibliothek. H. 10. b 5.50 M.; Lw. 6.50 M.

Schmid, Ernst Fritz, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. Mit 18 Lichtdr.-Taf. u. 1 Notenanh. Kassel: Bärenreiter-Verl. (X, 188; 71 S.) gr. 8°. 12 M.

Schuberth, Johannes, Das Wechselverhältnis von Choral und Orgelchoral im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Königsberg, Theol. Diss. Kassel: Bärenreiter-Verl. (75 S.) gr. 8°. 3.80 M.

Schwebsch, Erich, Joh. Seb. Bach und die Kunst der Fuge. Stuttgart, Den Haag, London: Orient-Occident-Verl. (355 S.) gr. 8°. 10 M.; Lw. 12 M.

Seashore, Carl E., Measures of Musical Talent. A reply to Dr. C. P. Heinlein. Aus: Psychological Review 37. Nr. 2. S. 178—182.

Söhner, Leo, P., O.S.B. Dr. phil., Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrhundert. Augsburg: Filser. (XVI, 213, 21 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. gregorian. Akad. zu Freiburg i. d. Schweiz, H. 16. 12 M.; Lw. 15 M.

Stengel, Theophil, Dr., Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart. Heidelberg: Neuenheimer Musikhaus Reiher & Kurth. Berlin, Phil. Diss. (146 S., 4 Bl. Noten.) 8°. 3.50 M.

Terry, Charles Sanford, Bach: the historical approach. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 7 sh. 6 d.

Tiersot, Julien, La musique aux temps romantiques. Paris: F. Alcan. 8°. 20 Fr.

Toye, Francis, Giuseppe Verdi, his life and works. 8°. London: Heinemann. 21 sh. New York: Knopf. 6 $.

Upton, William Treat, Art-song in America. Boston: O. Ditson. 8°. 3 $.

Waage, Olaf, Studier over Rich. Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg". Kopenhagen: Jespersen & Pio. (Studier fra Sprog-og Oldtidsforskning udg. of Det. filolog.-hist. Samfund 158.) 8°. 2 Kr. 50 ö.

Wittermann, Ernst, Die Musik der Geisteskranken. Aus: Melos, 10. Jahr, H. 8/9.

Woolley, Grange, Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le Wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste. Paris: Presses universit. de France. 8°. 30 Fr.

Zur Nedden, Otto, Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter-Verl. (88 S. mit Abb.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Musik-Inst. d. Univ. Tübingen, H. 9. 4.50 M.

b) Bühnenkunst.

Antona-Traversi, Camillo, Réjane. Paris: Edit. „Le Calame". 4°. 30 Fr.

Böhme, Erdmann Werner, Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jh. mitteldt. Musik- u. Theatergeschichte d. Barock. Stadtroda: Richter. Greifswald, Phil. Diss. (228 S., mehr. Taf.) gr. 8°. 6.40 M.

Cheney, Sheldon, The theatre: 3000 years of drama, acting and stagecraft. Ill. London: Longmans. 8°. 21 sh.

Cohen, Gustave, Le théâtre en France au moyen âge. T. 2: Le théâtre profane. Paris: Rieder. 4°. 20 Fr.

Courfinkel, Nina, Théâtre russe contemporain. (Bibl. de l'amateur de théâtre.) Paris: Renaiss. du livre. 8°. 30 Fr.

Dorr, Rüdiger, Heinrich v. Kleist's Amphitryon. Deutung u. Bühnenschicksal. Oldenburg: Schulze. (159 S.) gr. 8° = Forschungen zur Literatur- u. Theaterwissenschaft, Bd. 7. 6 M.

Eckardt, Eberhard Johs., Dr., Studien zur deutschen Bühnengeschichte der Renaissance. Mit e. Anh.: Das Passionstheater von Schwäbisch-Gmünd. Mit 4 Abb. im Text. Leipzig: L. Voss. (VIII, 118 S.) gr. 8° = Theatergeschichtliche Forschungen. 41. 8 M.; Lw. 10.40 M.

Elwenspoek, Curt, Drama und Bühne. Stuttgart: Frommann. (35 S.) 8° = Zeichen d. Zeit, H. 2. 1.20 M.

Gert, Valeska, Mein Weg. Leipzig: Devrient. (55 S., mehr. Taf.) 8°. Pp. 2.50 M.

Hauptmann, Gerhart, Das Theater wird bestehen! Aus: Der Autor. Jahrg. VI. H. 9.

Hollaender, Felix, Lebendiges Theater. Eine Berliner Dramaturgie. (Mit 1 Bildn.) Berlin: S. Fischer Verl. (348 S.) 8°. 4 M.; Lw. 5.50 M.

Kenter, Heinz Dietrich, Das Kollektiv. Aus: Die Literatur. 34. Jahrg. H. 2.

Kilian, Eugen, Aus der Werkstatt des Spielleiters. Der Dramaturgischen Blätter 3. Reihe. Aufsätze u. Studien aus d. Gebiete d. prakt. Dramaturgie d. Regiekunst u. d. Theatergesch. (Hrsg. v. Prof. C. Riis-Knudsen.) München: G. Müller. (XI, 424 S.) 8°.

Kraussold, Max, Dr., Geist und Stoff der Operndichtung. Eine Dramaturgie in Umrissen. Wien, Prag, Leipzig: Strache. (360 S.) 8°. Lw. 8 M.

Massek, Richard, Die Auflösung des bürgerlichen Theaters. Aus: Die Tat. Jahrg. XXII. H. 12.

Nicoll, Allardyce, A history of early nineteenth century drama 1800—1850. 2 vol. New York: Macmillan. 8°. 11 $.

Pascar, Henriette, Mon théâtre à Moscou. Ill. Paris: Crès & Cie. 4°. 50 Fr.

Prinsen, J. Lzn., Het drama in de 18e eeuw in West-Europa. Zutphen: W. J. Thieme & Cie. 8°. 12 Fl.

Richter, Helene, Kainz. Mit 16 Abb. Wien u. Leipzig: Speidel. (335 S.) gr. 8°. 6.40 M.; Lw. 9.60 M.

Rosenthal, Friedrich, Theater in Aufruhr. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (180 S.) 8°. 4.50 M.; Lw. 6 M.

Rutra, Arthur Ernst, Spiel am Abgrund. Eine Streitschrift um d. Theater. München: Bachmair. (31 S.) gr. 8°. 1 M.

Schroeder, Barocke Einflüsse auf die gegenwärtige Schauspielkunst. Einführ. Gedanken in d. Idee e. Geschichte d. Schauspielkunst auf geisteswissenschaftl. Grundlage. Leipzig: Hillmann. (45 S.) 8°. 2 M.

Vogl, Frank, Düsseldorfer Theater vor Immermann. Düsseldorf: Ed. Lintz. (XI, 187 S. mit Abb.) 8°. 5 M.

Wolfram, Aurel, Zur Soziologie des modernen Theaters. Aus: Deutsches Volkstum, Jahrg. XIII. H. 2.

c) Rundfunk.

Brinkner, Jan, Hörspiel als Hörerlebnis. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. 1. H. 2.

Hagemann, Carl, Formen und Grenzen des Hörspiels. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. I. H. 4.

Kolb, Richard, Die Entwicklung des künstlerischen Hörspiels aus dem Wesen des Funks. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. I. H. 5.

Kolb, Richard, Das Hörspiel die Krönung des Funks. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. I. H. 7.

Petsch, Robert, Der Dialog im Rundfunk. Aus: Rufer u. Hörer. Jahrg. I. H. 5.

Pongs, Hermann, Das Hörspiel. Erw. Antrittsrede an d. Techn. Hs. Stuttgart 1930. Stuttgart: Frommann. (55 S.) 8° = Zeichen d. Zeit. H. 1. 1.80 M.

Szendrei, Alfred, Rundfunk und Musikpflege. Leipzig: Kistner & Siegel. (VIII, 199 S.) 4°. 6 M.

d) Film.

Arnheim, Rudolf, Film als Kunst. Berlin: Rowohlt. (344 S.) 8°. 7 M.; Lw. 9 M.

Bowman, William Dodgson, Charlie Chaplin, his life and art. Ill. London: Routledge. 8°. 2 sh. 6 d.

Georg, Manfred, Marlene Dietrich. Eine Eroberung d. Welt in 6 Monaten. Mit 45 Bildern u. e. faks. Vorw. d. Künstlerin. Berlin, Wien: R. A. Höger-Verl. (24 S., 17 Bl.) 8° = Künstler u. Filme. Bd. 2. 1.80 M.

Hémardinquer, M. P., Le cinématographe sonore. Ill. Paris: L. Eyrolles. 8°. 30 Fr.

Kafka, Hans, Hans Albers. Das Märchen e. Karriere. Mit 35 Bildern. Wien, Berlin, Leipzig: R. A. Höger-Verl. (56 S.) 8° = Künstler u. Filme. Bd. 1. 1.80 M.

Kaufmann, Nicholas, Dr., Filmtechnik und Kultur. Stuttgart und Berlin: Cotta. (94 S.) 8° = Wege d. Technik. 2.80 M.

Kooy, John, Het boek van de film. Utrecht: W. de Haan. 8°. 2 Fl. 90 c.

Luther, Friedrich, Ästhetische Werte des Films. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 263—266.

Petzet, Wolfgang, Verbotene Filme. Eine Streitschrift. Frankfurt a. M.: Societäts-Verl. (160 S.) 8°. 2.50 M.

Rotha, Paul, The film till now. Ill. New York: Cape & Smith. 8°. 4 $.

Zuckmayer, Carl, Verfilmung. Aus: Der Querschnitt. Jahrg. XI. H. 1.

e) Tanz.

Meschke, Kurt, Schwerttanz und Schwerttanzspiel im germanischen Kulturkreis. Mit 8 Abb. u. 1 Kt. Leipzig u. Berlin: Teubner. (VII, 225 S.) gr. 8°. 10 M.; Hlw. 11.20.

Meunier, Antonine, La danse classique (Ecole française). Ill. Paris: Firmin-Didot & Cie. 8°. 50 Fr.

4. Wortkunst.

a) Theorie.

Alton, J. F. d', Roman literary theory and criticism. A study in tendencies. London: Longmans. 8°. 21 sh.

Arndt, Willy, Wert und Wesen unseres Volksliedes. Aus: Volkstum und Volksbildung. Jahrg. XIX. H. 4.

Bachler, Karl, Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Aus: Die Literatur, 34. Jahrg. H. 3.

Banerjee, Srikumar, Critical theories and poetic practice in the „Lyrical ballads": Wordsworth's theory of poetic diction examined. London: Williams & N. 8°. 10 sh.

Barrière, Marcel, Essai sur l'art du roman. Paris: H. Champion. 8°. 8 Fr.

Benjamin, Walter, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Aus: Die Literarische Welt. Jahrg. VII. H. 16.

Böckmann, P., Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlichen Literaturbetrachtung. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. und Geistesgesch. Bd. IX. H. 3.

Braeder, Anna, Zur Rolle des Körperlichen in der altfranzösischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der Chansons de Geste. Gießen: Romanisches

Seminar. (61 S.) gr. 8° = Gießener Beiträge zur romanischen Philologie, H. 24. 2 M.

Carme, André, Le roman expérimental ou comment on écrit un roman. Paris: E. Figuière. 8°. 15 Fr.

Deane, Cecil V., Dramatic theory and the rhymed heroic play. Oxford: Oxford Univ. Press. 8°. 10 sh. 6 d.

Flemming, Willi, Univ.-Prof., Dr., Die deutsche Barockkomödie. Leipzig: Reclam. (357 S. mit 1 Abb.) 8° = Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe 13. Barock. Barockdrama, Bd. 4. 8.20 M.; Lw. 9.80 M.; auf Japan-Papier, Hldr. 15.— M.

Greenlaw, Edwin Almiron, The province of literary history. (Johns Hopkins monogr. in lit. hist. 1.) Baltimore: Johns Hopkins Press. 8°. 1 $ 75 c.

Hamer, Emil, The metres of English poetry. New York: Macmillan. 8°. 3 $ 25 c.

Hatzfeld, H., Wortkunstgeschichte. Aus: German.-Roman. Monatsschrift. XIX. Jahrg. H. 3 u. 4.

Hellenbrecht, Hans, Das Problem der freien Rhythmen mit Bezug auf Nietzsche. Marburg, Phil. Diss. v. 1930. Bern: Haupt. (VIII, 78 S.) gr. 8° = Sprache und Dichtung, H. 48. 3.20 M.

Hermann, Gerhard, Dr., Der Großstadtroman. Stettin: Verl. „Bücherei u. Bildungspflege". (54 S.) gr. 8° = „Bücherei u. Bildungspflege". Beih. 12. 1.75 M.

Hughes, Glenn, Imagism and the Imagists. A study in modern poetry. Ill. Stanford Univ., Cal.: Stanford Univ. Press. 8°. 4 $.

Jahn, Wanda, Dr., Wesen und Formen des Berichts im Drama, veranschaulicht an Beispielen aus Schillers Dramen. Berlin: Ebering. (66 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 103. 2.80 M.

Junghans, Ferdinand, Das Problem der Zeit im dramatischen Werk. Diss. Berlin.

Kehl, Hildegard, Stilarten des deutschen Lustspielalexandriners, untersucht an Gryphius: „Der Schwermende Schäffer", Gellert: „Das Band", Goethe: „Die Laune d. Verliebten", Müllner: „Die Vertrauten". Halle (Saale): Niemeyer. (VI, 119 S.) gr. 8° = Bausteine zur Geschichte d. deutschen Literatur. Bd. 31. 5 M.

Knight, Grant Cochran, The novel in English. New York: Richard R. Smith. 8°. 3 $.

Körner, Josef, Tragik und Tragödie. Aus: Preußische Jahrbücher. Bd. CCXXV. H. 1—3.

Lewis, Benjamin Roland, Creative poetry. Stanford Univ., Cal.: Stanford Univ. Press. 8°. 5 $.

Mahrholz, Werner, Literargeschichte und Literarwissenschaft. Leipzig: Kröner. (214 S.) kl. 8° = Kröners Taschenausgabe. Bd. 88. Lw. 3 M.

Matthews, Brander, Philosophy of the short story. New York: Peter Smith. 8°. 1 $ 50 c.

Matthiessen, Francis Otto, Translation. An Elizabethan art. Cambridge, Mass.: Harvard. 8°. 2 $ 50 c.

Mautner, Franz Heinrich, Das Wortspiel und seine Bedeutung. Grundzüge der geistesgeschichtlichen Darstellung eines Stilelementes. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. IX. H. 4.

Melzer, Friso, Dr., Im Ringen um den Geist. Der neue Weg d. Literatur-

wissenschaft. Berlin: Furche-Verl. (191 S.) 8° = Furche-Studien. Veröffentl. 5. 6 M.; Lw. 7.80 M.

Meyer, Th. A., Das aktivistische Drama u. seine Problematik. Aus: Zeitschr. f. Deutschkunde. Jahrg. 1931. H. 5.

Mille, George De, Literary criticism in America. New York: Dial Press. 8°. 3 $ 50 c.

Mille, Pierre, Le roman français. Paris: Firmin-Didot & Cie. 8°. 15 Fr.

Müller, Karl, Dr., Die rhythmischen Maße. Mit 10 Fig. im Text. Berlin u. Bonn: Ferd. Dümmlers Verl. (130 S.) gr. 8°. 7.50 M.

Petsch, Robert, Der epische Dialog. Aus Euphorion, 32. Bd. 2. H.

Pfeiffer, Johannes, Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch. Halle (Saale): Niemeyer. (113 S.) gr. 8°. 5.50 M.

Prestel, Josef, Die Volkssage. Gehalt u. Stil. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (71 S.) 8° = Texte zur Spracherziehung. H. 3. 1.50 M.

Rosenberg, Alex[ander] C. G., Literaturwissenschaft und Literaturforschung an der ehemaligen Universität Dorpat. Ein hist. Rückblick. Dorpat: Krüger. (30 S.) gr. 8°. 1.50 M.

Rosenblatt, Louise, L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période Victorienne. (Bibl. de la Revue de litt. comp. 70.) Paris: H. Champion. 8°. 45 Fr.

Schneider, Wilhelm, Dr., Oberstud.R., Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Eine Stilkunde. Leipzig u. Berlin: Teubner. (256 S.) gr. 8°. 8 M.; geb. 9.60 M.

Tack, Paul, Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie. München: Hueber Verl. (63 S.) gr. 8° = Wortkunst. N. F. H. 6. 2.50 M.

Thon, L., Wortwiederholung als Kunstmittel. Aus: German.-Roman. Monatsschrift, XIX. Jahrg. H. 5 u. 6.

Vietor, K., Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. Aus: Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 9. Jahrg. H. 3.

Walter, Fritz, Vom Drama zum Roman. Aus: Melos, 10. Jahrg. H. 5/6.

Wesselski, Albert, Versuch einer Theorie des Märchens. Mit Unterstützung d. Ministeriums f. Schulwesen u. Volkskultur. Reichenberg: Sudetendeutscher Verl. (204 S.) gr. 8° = Prager deutsche Studien. H. 45. 6 M.

Ziege, Felix, Produktionsweise und Drama. Aus: Die Literatur. 34. Jahrg. H. 1.

Zwager, L. H., The English philosophic lyrie. Purmerend: J. Muusses. 8°. 3 Fl. 50 c.

b) Geschichte.

Abraham, Pierre, Proust. Ill. (Maîtres des littératures. 7.) Paris: Rieder. 8°. 20 Fr.

Angoff, Charles, A literary history of the American people. Vol. 1. 2. New York: Knopf. 8°. Je 5 $.

Avelardi, Arturo, Ariosto. Firenze: Barbèra, Alfani & Venturi. 8°. 15 l.

Baccelli, Alfredo, Da Virgilio al futurismo. Roma: Albrighi, Segati & Co. 8°. 15 l.

Bailly, Auguste, Maeterlinck. Paris: Firmin-Didot & Cie. 8°. 35 Fr.

Barrière, P., Alfred de Vigny. (Bibl. du XXe siècle.) Paris: E. Figuière. 8°. 15 Fr.

Baumgart, Hermann, Univ.-Prof., Goethes lyrische Dichtung in ihrer Ent-

wicklung und Bedeutung. Hrsg. von Dr. Gertrud Baumgart. Bd. 1. Heidelberg: Carl Winter. (IV, 339 S.) gr. 8°. 10.50 M.; geb. 12.50 M.

Benndorf, Friedrich Kurt, Mombert. Geist u. Werk. Mit 4 Bildn. u. 3 Hsproben d. Dichters. Dresden: Jess. (XIV, 368 S.) gr. 8°. 8.50 M.

Berger, Kurt, Rainer Maria Rilkes frühe Lyrik. Entwicklungsgeschichtl. Analyse d. dichterischen Form. Marburg: Elwert'sche Verlh. (XII, 148 S.) gr. 8° = Beiträge zur dt. Literaturwissenschaft. Nr. 40. 6 M.

Bietak, Wilhelm, Dr., Das Lebensgefühl des „Biedermeier" in der österreichischen Dichtung. Wien, Leipzig: Braumüller, Univ.-Verlh. (XIV, 253 S.) gr. 8°. 8 M.

Bock †, Herm[ann], Dr., u. Karl Weitzel, Der historische Roman als Begleiter der Weltgeschichte. Ein Führer durch d. Gebiet d. hist. Romane u. Novellen. Nachtr. 2. Enth. d. Erscheinungen d. Jahre 1925—1930. (123 S.) Leipzig: Hachmeister & Thal. kl. 8° = Lehrmeister-Bücherei. Nr. 936/38. b 1.20 M.

Borelius, Hilma, Dr., Priv.-Doz., Die nordischen Literaturen. (Ms. teilweise dt., teilweise schwedisch abgefaßt. Übers. aus d. Schwed. fertigte Gerhard Klose. H. 1.) Potsdam: Akad. Verlagsges. Athenaion. (32 S. m. Abb.) 4° = Handbuch d. Literaturwissenschaft. Lfg. 164. b 2.20 M.

Bressem, Margarethe, Dr., Der metrische Aufbau des Faust II und seine innere Notwendigkeit. Berlin: Ebering. (154 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 105. 6.60 M.

Buck, Gerhard, Die Vorgeschichte des historischen Romans in der modernen englischen Literatur. Dt. Natbibl. A Jahrg. 90, 31, 1—471. Hamburg: Friederichsen, de Gruyter & Co. (115 S.) gr. 8° = Britannica. H. 2. 7 M.

Bühlmann, Heinrich, Goethes Faust. Weg u. Sinn s. Lebens, s. Rettung. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (108 S.) gr. 8°. 3 M.; Lw. 4 M.

Burdach, Konrad, Die Schluß-Szene in Goethes Faust. Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1931, 22. Berlin: Akad. d. Wissenschaften. (22 S.) 4°. 2 M.

Buttke, Erika, Dr., Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus. Berlin: Ebering. (IV, 104 S.) gr. 8° = Denkform u. Jugendreihe. H. 3. 4.20 M.

Calvet, J., Histoire de la littérature française. Paris: J. de Gigord. 8°. Erscheint in 10 Bänden zum Subskr.-Pr. von je 50 Fr.

Cameron, Alice Virginia, The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group. (Johns Hopkins studies in Romance lit. and lang. 15.) Baltimore: Johns Hopkins Press. 8°. 1 $ 25 c.

Carias, Léon, Anatole France. Ill. (Maîtres des littératures.) Paris: Rieder. 8°. 20 Fr.

Charpentier, John, Les évolutions de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel. Paris: Les Oeuvres représentat. 8°. 30 Fr.

Chauvière, Claude, Colette. (Visages contemp.) Paris: Firmin-Didot & Cie. 8°. 15 Fr.

Chew, Samuel C., Swinburne. London: Murray. 8°. 15 sh.

Clark, Cumberland, Shakespeare and the supernatural. London: Williams & N. 8°. 12 sh. 6 d.

Croce, Benedetto, La lirica del cinquecento (Contin. e fine). Aus: La critica. Anno XXIX, fasc. I.

Croce, Benedetto, Letteratura del trecento. Aus: La critica. Anno XXIX, fasc. IV u. V.





Curcio, Gaetano, Le liriche di G. Orazio Flacco. Studio critico. (Studi di filol. class.) Catania: Libr. Tirelli di F. Guaitolini. 8°. 20 l.

David, Maurice, Stendhal, son oeuvre. (Les célébrités contemp. II, 4.) Paris: Nouv. Revue crit. 8°. 9 Fr.

Deye, Emil, Dr. phil., Shakespeare und Schiller. Ein Mahnruf gegen e. Verblendung. München: Lechler. (65 S.) kl. 8°. 1 M.

Dinter, Kurt, Fünfzig Jahre deutscher Dichtung. Vom Naturalismus zur Gegenwart. Breslau: Priebatsch. (99 S.) gr. 8°. Hlw. 1.80 M.

Dostojevskij-Studien. Ges. u. hrsg. von D. Čyževśkyj. Reichenberg: Stiepel. (116 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Slavist. Arbeitsgemeinschaft an d. Deutschen Universität in Prag. Reihe 1, H. 8. 5 M.

Eaton, Walter Prichard, The drama in English. London: Scribners. 8°. 7 sh. 6 d.

Einsiedel, Wolfgang von, Dr., Die dramatische Charaktergestaltung bei Heinrich von Kleist, besonders in seiner „Penthesilea". Berlin: Ebering. (127 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 109. 5 M.

Eloesser, Arthur, Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart. Bd. 2. Die deutsche Literatur von d. Romantik bis zur Gegenwart. (640 S.) Berlin: B. Cassirer. 4°. 20 M.; Lw. 26 M.

Faguet, Emile, Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme. T. 5: Nicolas Boileau. Paris: Boivin & Cie. 8°. 15 Fr.

Farkas, Julius von, Die ungarische Romantik. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (VII, 231 S., 1 Kt.) gr. 8° = Ungarische Bibliothek. Reihe 1, 15. 14 M.; Lw. 16 M.

Fernandez, Ramon, André Gide. Paris: R. A. Corrêa. 8°. 13 Fr. 50 c.

Fiore, Tommaso, La poesia di Virgilio. (Bibl. di cultura mod. 187.) Bari: G. Laterza & Figli. 8°. 20 l.

Fischer, Walther, Dr., Univ.-Prof., Die englische Literatur der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Wildpark-Potsdam: Athenaion. (133 S. mit Abb., 3 Taf.) 4° = Handbuch d. Literaturwissenschaft. 10.80 M.; geb. 14.30 M.

Fontainas, André, Tableau de la poésie française d'aujourd'hui. (Les essais crit. 28.) Paris: Nouv. Revue critique. 8°. 12 Fr.

Freiberg, Siegfried, Die Welt André Gide's. Aus: Deutsch-französ. Rundschau. Bd. IV. H. 12.

Gaehde, Christian, Shakespeare und seine Zeit. Eine Einf. in d. Leben u. d. Werke d. Dichters. Leipzig: Hesse & Becker. (510 S.) 8°. 8 M.; Lw. 10 M.

Gennrich, Fr., Das Formproblem des Minnesangs. Ein Beitrag zur Erforschung des Strophenbaues der mittelalterlichen Lyrik. Aus: Deutsche Vierteljahresschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte. 9. Jahrg. H. 2.

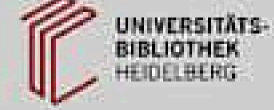
Goldstein, Walter, Carl Hauptmann. Eine Werkdeutung. Breslau: Marcus. (VIII, 222 S.) gr. 8° = Germanistische Abhandlungen, H. 65. 8.70 M.; Lw. 10.50 M.

Görner, Otto, Vom Memorabile zur Schicksalstragödie. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (97 S.) gr. 8° = Neue Forschung, 12. 5 M.

Gourmont, Remy de, Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge. Paris: Mercure de France. 8°. 24 Fr.

Gowen, Herbert H., A history of Indian literature. London: Appleton. 8°. 15 sh.

Greulich, Helmut, Dr., Georg Heym (1887—1912), Leben u. Werk. Ein





Beitr. zur Frühgeschichte d. dt. Expressionismus. Berlin: Ebering. (160 S.) gr. 8° = Germanische Studien, H. 108. 6 M.

Grote, Gertrud, Dr., Die Erzählungskunst Ricarda Huchs und ihr Verhältnis zur Erzählungskunst d. 19. Jh. München, Phil. Diss. Berlin: Ebering. (195 S.) gr. 8° = Germanische Studien, H. 102. 7.60 M.

Halbach, Kurt Herbert, Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg. „Klassik" u. „Barock" im 13. Jh. Stilgeschichtl. Studie. Stuttgart: Kohlhammer. (VII, 76 S.) gr. 8° = Tübinger germanistische Arbeiten. Bd. 12. 4.50 M.

Hertz, Gottfried Wilhelm, Natur und Geist in Goethes Faust. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (VIII, 235 S.) gr. 8° = Deutsche Forschungen, Bd. 25. 9 M.

Heyer, Ilse, Eichendorffs dramatische Satiren im Zusammenhang mit dem geistigen und kulturellen Leben ihrer Zeit. Halle: Niemeyer. (140 S.) gr. 8° = Hermaea, 28. 5.50 M.

Hock, Fritz, Dr., Die Lyrik Otto Erich Hartlebens. Berlin: Ebering. (126 S.) gr. 8° = Germanistische Studien, H. 104. 5 M.

Hübner, Arthur, Die deutschen Geisslerlieder. Studien zum geistl. Volksliede d. Mittelalters. Mit 4 Taf. Berlin, Leipzig: de Gruyter. (263 S.) gr. 8°. 14 M.; Lw. 16 M.

Israël, Madeleine, Jules Romains, sa vie, son oeuvre. Paris: Kra. 8°. 15 Fr.

Junker, Christof, Dr., Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock. München, Phil. Diss. Berlin: Ebering. (126 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 111. 5 M.

Kampmann, Theoderich, Dostojewski in Deutschland. Münster i. W., Phil. Diss. Münster i. W.: Helios-Verl. (238 S.) gr. 8° = Universitas-Archiv. Bd. 50 = Literarhist. Abt. Bd. 10. 7.50 M.

Keks, Ernst, Dr., Beiträge zum Verständnis Lenaus. Novisad: Schwäbisch-Deutscher Kulturbund. (84 S.) gr. 8° = Schwäbisch-Deutscher Kulturbund. Schriftenreihe. Folge 3. 15 Dinar.

Klemperer, Victor, Geschichte der französischen Literatur in 5 Bänden. Bd. 5. Die franz. Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart. Leipzig, Berlin: Teubner. Tl. 3. Der Ausgleich (Die Gegenwart). Hälfte 1. Bergson. Die gewahrte Form. (X, 190 S.) gr. 8°. 8 M.; geb. 10. M. Hälfte 2. Die Entgrenzung. Der Ausgleich. (VI, 192 S.) gr. 8°. 8 M.; geb. 10 M.

Klotz, Alfred, Univ.-Prof., Dr., Nationale und internationale Strömungen in der römischen Literatur. Rede anläßl. d. Übernahme d. Rektorats, geh. am 4. Nov. 1930. Erlangen: Palm & Enke. (28 S.) gr. 8° = Erlanger Universitätsreden, 9. 1.20 M.

Landmann, Edith, Stefan George: Das neue Reich Aus: Logos. Bd. XX. H. 1.

Lanson, Gustave, L'idéal français dans la littérature de la renaissance à la révolution. Paris: Presses universit. de France. 8°. 15 Fr.

Larbaud, Valery, Paul Valéry. Suivi de 30 pages inédites de P. Valéry et de l'histoire du XXXVIIIe fauteuil par J. des Gachons. Paris: F. Alcan. 8°. 25 Fr.

Lerch, Eugen, Univ.-Prof., Molières Größe. Erw. Vortr. Braunschweig, Berlin, Hamburg: Westermann. (80 S.) 8°. 2.80 M.

Le Sidannier, Louis, Gustave Flaubert, son oeuvre. (Coll. des célébrités cont. II, 1.) Paris: Nouv. Revue crit. 8°. 9 Fr.

Leyen, Friedrich von der, „Die Forderung des Tages." „Das neue Reich".



Eine Übersicht über d. dt. Dichtung d. letzten Zeit (1925/30). Jena: Diederichs. (38 S.) gr. 8⁰ = Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Nachtr. 1.40 M.

Lote, René, Explication de la littérature allemande. Paris: Boivin & Cie. 8⁰. 15 Fr.

Macandrew, Ronald M., Naturalism in Spanish poetry from the origins to 1900. Aberdeen: Milne & Hutchinson. 8⁰. 10 sh. 6 d.

Mahl, Ilse, Dr., Der Prosastil in den Märchen Clemens Brentanos. München, Phil. Diss. Berlin: Ebering. (131 S.) gr. 8⁰ = German. Studien, H. 110. 5 M.

Manitius, Max, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Tl. 3. München: C. H. Beck. gr. 8⁰ = Handbuch d. Altertumswissensch. Abt. 9, Tl. 3. Vom Ausbruch d. Kirchenstreites bis zum Ende d. 12. Jahrhunderts. Unter Paul Lehmanns Mitw. (XIII, 1164 S.) 56 M.; Lw. 60 M.

Martin, Josef, Univ.-Prof., Symposion. Die Geschichte e. literar. Form. Paderborn: Schöningh. (VIII, 320 S.) gr. 8⁰ = Studien zur Geschichte u. Kultur d. Altertums. Bd. 17, H. 1 u. 2. 18 M.

Martinet, Edouard, André Gide. L'amour et la divinité. Paris: V. Attinger. 8⁰. 27 Fr.

Maurois, André, Tourguénieff. Paris: B. Grasset. 8⁰. 15 Fr.

Meozzi, Antèro, Significatio della vita e dell'opera di Gabriele d'Annunzio. Vol. 1. Pisa: Vallerini. 8⁰. 13 l.

Meyer-Benfey, Heinrich, Hebbels Agnes Bernauer. Weimar: Böhlau. (XV, 139 S.) gr. 8⁰. 6.50 M.; geb. 8 M.

Michaud, Régis, Univ.-Prof., Die amerikanische Literatur der Gegenwart. ([Panorama de la littérature américaine contemporaine.] Aus d. Franz. übers. von Käthe Illch.) Leipzig: Dioskuren-Verl. (256 S.) 8⁰ = Welt u. Geist. 8 M.; Lw. 10 M.

Milch, Werner, Carl Hauptmanns schlesische Sendung. Breslau: Priebatsch. (20 S.) 8⁰. —.60 M.

Mönch, Walter, Dr., Charles Nodier und die deutsche und englische Literatur. Eine Studie zur romant. Denkform in Frankreich. Berlin: Ebering. (128 S.) gr. 8⁰ = Denkform u. Jugendreihe. H. 1. 5 M.

Mumbauer, Johannes, Die deutsche Dichtung der neuesten Zeit. 2 Bde. Bd. 1. Mit 19 Bildertaf. (VIII, 622 S.) Freiburg: Herder. gr. 8⁰. 12 M;. Lw. 16 M.

Münch, Ilse, Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (174 S.) 4⁰ = Neue Forschung. II. 8.50 M.

Naylor, L. H., Chateaubriand and Virgil. (John Hopkins studies in Romance lang. a. lit.) Oxford: Oxford Univ. Press. 8⁰. 6 sh.

Norwood, Gilbert, Greek comedy. London: Methuen. 8⁰. 12 sh. 6 d.

Novák, Arne, Dr., Univ.-Prof., Die tschechische Literatur. (Übers. von Prof. Dr. Stanislav Sahánek.) H. 1. Potsdam: Athenaion. (32 S. mit Abb., 1 Taf.) 4⁰ = Literaturen d. slaw. Völker = Handbuch d. Literaturwissenschaft. Lfg. 167. 2.20 M.

Palmer, John, Molière, his life and works. London: Bell. 8⁰. 18 sh.

Petersen, Julius, Schiller und Shakespeare. Aus: Euphorion. 32. Bd. H. 2.

Picht, Werner, Stefan George. Eine krit. Huldigung. Heidelberg: Weiss. (38 S.) gr. 8⁰. 1.80 M.

Plessow, Gustav, Dr., Gotische Tektonik im Wortkunstwerk. Künstlerisches im Bau d. mittelengl. Romanze von Gawain u. d. grünen Ritter. Eine eidolog. Literaturbetrachtung. Mit 16 Abb., 9 Notenbeisp. u. 19 graph. Erl. München: Hueber Verl. (VII, 191 S.) gr. 8⁰. 15 M.

Raffael, Max, Anmerkungen über den Prosastil von Valery. Aus: Deutsch-französ. Rundschau. Bd. IV. H. 7.

Rand, Edward Kennard, The magical art of Virgil. Cambridge, Mass.: Harvard. 8°. 5 $.

Read, Herbert, Wordsworth. London: Cape. 8°. 10 sh. 6 d.

Rees, G. Brychan, Friedrich Hebbel as a dramatic artist. London: Bell. 8°. 7 sh. 6 d.

Reinhardt, Erich, Achtung! Eine neue Dichter-Generation hat gestartet. Magdeburg: E. Heidrich. (67 S.) 8° = Forum der Jungen. [7.] 1 M.

Reul, Paul de, L'art et la pensée de Robert Browning. Bruxelles: M. Lamertin. 8°. 50 Fr.

Rickert, Heinrich, Goethes Faust. Die dramat. Einheit d. Dichtung. Tübingen: Mohr. (XVI, 544 S.) gr. 8°. 18 M.; Lw. 21 M.

Rickert, Heinrich, Helena in Goethes Faust. Aus: Die Akademie, H. 4. 1925. Erlangen: Palm & Enke. (62 S.) gr. 8°. 2.50 M.

Roland Holst- van der Schalk, Henriette, Tolstoi, zijn wezen en zijn werk. Rotterdam: Brusse. 8°. 4 Fl. 90 c.

Rosenberg, Herbert, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert. Wolfenbüttel, Berlin: Kallmeyer. (97 S., 14 Bl. Notenanh.) 8°. 4.50 M.

Rossi, Vittorio, Scritti di critica letteraria. 3 vol. Firenze: Sansoni. 8°. 150 l.

Rutland, William R., Swinburne. London: Blackwell. 8°. 21 sh.

Santini, Emilio, Vittorio Alfieri. Messina: G. Principato. 8°. 15 l.

Schmidt, Bertha, Gegenwart der deutschen Literatur 1900—1930. Karlsruhe: Buchdruckerei Fidelitas. (48 S.) kl. 8°. b —.60 M.

Schöttler, Wilhelm, Die innere Motivierung in Grabbes Dramen. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (150 S.) gr. 8° = Neue Forschung, 9. 8 M.

Schrank, Willi, Dr. phil., Sein und Erziehung im Werke Rainer Maria Rilkes. Ein Beitr. zur Phänomenologie erziehlicher Welthaltung. Mit 1 Bilde R. M. Rilkes, e. Federzeichn. von Emil Orlik. Weimar: Böhlau. (83 S.) gr. 8° = Pädagogische Studien u. Kritiken. Bd. 6. 3.20 M.; Lw. 4.40 M.

Schumann, D., The development of Werfel's „Lebensgefühl" as reflected in His Poetry. Aus: The Germanic Review. Vol. VI, Numb. 1.

Selver, Henrik, Dr., Die Auffassung des Bürgers im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Engelsdorf-Leipzig: Vogel. (VII, 126 S.) 8°. 3.50 M.

Spitzer, Leo, Romanische Stil- und Literaturstudien. Marburg: Elwertsche Verlbh. gr. 8°. Bd. 1 (301 S.). Bd. 2 (301 S.) = Kölner romanistische Arbeiten, Bd. 1 u. 2. Je 15 M.

Stegmann, Hans, Wilhelm Raabe als Erlebnis. Wolfenbüttel: Heckner. (107 S., 1 Taf.) 8°. Lw. 4 M.

Sterpa, Minmo, Le „grazie" di Ugo Foscolo. Saggio critico-estetico. Catania: Tip. Coniglione e Giuffrida. (440 S.) 8°.

Stirner, Berta, Dr., Ariost und die französische Poesie der Renaissance. Münster i. W.: Helios-Verl. (80 S.) gr. 8° = Universitas-Archiv. 11. Romanist. Abt., Bd. 2. 4.50 M.

Thibaudet, Albert, Stendhal. (Les romantiques.) Paris: Hachette. 8°. 10 Fr.

Thrum, Gerhard, Der Typ des Zerissenen. Ein Vergleich mit d. romant. Problematiker. Leipzig: J. J. Weber. (215 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey. Bd. 10. 10 M.





Turolla, Enrico, Saggio su la poesia di Omero. (Bibl. di cultura mod. 197.) Bari: G. Laterza & Figli. 8°. 16 l.

Unger, Rudolf, Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik. Berlin: Weidmann. gr. 8°. Fachgr. IV, Nr. 4. 1. Karl Philipp Moritz als Vorläufer von Jean Paul u. Novalis. S. 311—344 b 3 M.

Vietta, Egon, Die Kollektivisten. Freiburg: Urban-Verl. (39 S.) 8°. 3 M.

Wais, Kurt K. T., Henrik Ibsen und das Problem des Vergangenen im Zusammenhang der gleichzeitigen Geistesgeschichte. Stuttgart: Kohlhammer. (XII, 281 S.) gr. 8° = Tübinger germanistische Arbeiten. Bd. 14 = Sonderreihe Bd. 1. 15 M.

Waldock, A. J. A., Hamlet. A study in critical method. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 8°. 5 sh.

Walter, H., Heinrich Heine. A critical examination of the poet and his works. Ill. New York: Bloch Pub. Co. 8°. 4 $ 25 c.

Weber-Ebenhof, Alfred, Hofr. Prof., Bruckners Elisabeth-Drama im Lichte der historischen und dramaturgischen Wissenschaft. Frankfurt-M.: Franzmathes-Verl. (39 S., 4 Taf.) Hlw. 2.50.

Weigert, Gertrud: Peter Hille. Untersuchungen u. Texte. Königsberg: Gräfe und Unzer. (144 S.) gr. 8° = Königsberger deutsche Forschungen, H. 9. 6 M.

Weinstock, Heinrich, Sophokles. Leipzig, Berlin: Teubner. (297 S.) gr. 8°. 12 M.; geb. 14 M.

Weltliteratur der Gegenwart 1890—1931. Unter Mitarb. von Wilhelm Schuster u. Max Wieser. (1.—10. Tsd.) In 2 Bdn. u. 1 Büchertaf. Berlin: Sieben-Stäbe-Verlags- u. Druckereiges. 8°. Bd. 1. Germ. u. nord. Länder. (XV, 427 S.) Lw. 3.75 M. Bd. 2. Roman. u. östl. Länder. (XV, 429 S.) Lw. 3.75 M. Büchertaf.: Germ. u. nord. Länder. Roman. u. östl. Länder. (XIX, 121 S.) Lw. 1.75 M.

Wild, Friedrich, Univ.-Prof., Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Leipzig: Dioskuren-Verl. 8° = Welt u. Geist. Bd. 2. Versdichtungen. (Unter Ausschluß des Dramas.) (299 S.) 8 M.; Lw. 10 M.

Witkop, Philipp, Goethe. Leben u. Werk. Mit 8 Bildn. Stuttgart u. Berlin: Cotta. (IX, 496 S.) 8°. 6.30 M.; Lw. 9.50 M.; Hldr. 14.50 M.

Witte, Kurt, Horaz. Bd. 2 (Lfg. 1). Horazens Lyrik. Erlangen: Selbstverl. gr. 8°. (VIII, 92 S.) 9 M. = Witte, Die Geschichte d. röm. Dichtung im Zeitalter d. Augustus. Tl. 2, Bd. 2 (Lfg. 1).

Wolfe, Humbert, George Moore. (Modern writers ser.) London: Shaylor. 8°. 3 sh. 6 d.

Ybarra, Thomas Russell, Cervantes. Ill. New York: Boni. 8°. 3 $.

Zottoli, A., Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni. Milano-Roma: La Cultura. 8°. 20 l.

5. Raumkunst.

a) Allgemeines.

Bourgeois, Emile, Le style empire, ses origines et ses caractères. Ill. Paris: H. Laurens. 4°. 40 Fr.

Capart, Jean, Propos sur l'art égyptien. Ill. Bruxelles: Vromant & Cie. 4°. 20 Belgas.

Contenau, G., et V. Chapot, L'art antique: Orient, Grèce, Rome. Ill. (Histoire univ. des arts p. sous la dir. de Louis Réau I.) Paris: A. Colin. 4°. 60 Fr.

Deckert, Hermann, Deutsche Kunst. Breslau: F. Hirt. 8°. Bd. 1. Von d. An-

fängen bis zum Ende d. roman. Stils. (Mit 58 Abb. u. 5 Grundr.) (140 S.) Hlw. 2.85 M. = Jedermanns Bücherei. Abt. Bildende Kunst.

Dieseldorff, E. P., Kunst und Religion der Mayavölker. Berlin: J. Springer. 4°. 2. Die Copaner Denkmäler. (Mit 38 Abb. im Text u. auf 24 Taf., 44 S.) Pp. 7.50 M.

French, J. C., Himalayan art. Ill. Oxford: Oxford Univ. Press. 4°. 25 sh.

Hildebrandt, Hans, Dr., Prof., Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam-Wildpark: Athenaion. (458 S. mit 500 Abb., 23 Taf.) 4° = Handbuch d. Kunstwissenschaft. Hlw. 41.60 M..

Histoire, L', et l'oeuvre de l'Ecole française de Rome par diff. auteurs. Ill. Paris: E. de Boccard. 8°. 60 Fr.

Jalabert, Denise, L'art normand au moyen âge. Ill. (A travers l'art français.) Paris: Renaiss. du livre. 8° 18 Fr.

Karlinger, Hans, u. Joseph Maria Ritz, Bayerische Kunstgeschichte. München: Knorr & Hirth. gr. 8° = Bayerische Heimatbücher. Bd. 5, Tl. 2. Fränkische Kunst. Bearb. von Joseph Maria Ritz. Mit 109 Abb. (VIII, 209 S.) 6.50 M.; geb. 8 M.

Krahmer, Gerhard, Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst. Halle: Niemeyer. (85 S. mit Abb., 5 Taf.) 4° = Hallisches Winckelmannsprogramm, 28. 18 M.

Landsberger, Franz, Die Kunst der Goethezeit. Kunst u. Kunstanschauung von 1750 bis 1830. Mit 213 Abb. Leipzig: Insel-Verl. (319 S.) gr. 8°. Lw. 14 M.

Loukomski, G. K., Art étrusque. Ill. Paris: Duchartre. 4°. 80 Fr.

Lozoya, Marques de, Historia del arte hispánico. T. 1. Ill. Barcelona: Salvat. 4°. 60 pes.

Oppenheim, Max Frh. von, Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien. Mit 131 bunten u. einfarb. Abb. sowie 2 Kt. Leipzig: F. A. Brockhaus. (275 S.) gr. 8°. 12 M.; Lw. 14 M.

Picton, Harold, Die langobardische Kunst in Italien, ihre Eigenschaften u. ihre Quellen. Ein Überblick. Augsburg: Filser. (24 S., 14 Taf.) 4°. 4 M.

Roosval, Johnny, Romansk konst. Ill. (Bonnier's almänna konsthistoria.) Stockholm: Bonnier. 4°. 12 Kr. 50 ö.

Ross, Sir E. Denison, The art of Egypt through the ages. London: Studio. 4°. 42 sh.

Seaby, Allen W., Art in the life of mankind, its achievements from the earliest times. Vol. 3: Greek art. Vol. 4: Roman art. Ill. London: Batsford. 8°. Je 5 sh.

Waschgler, Heinrich, Dr., Kunstgeschichte Vorarlbergs. Wien, Leipzig: Schulwissenschaftl. Verl. (133 S., 3 Taf.) 4° = Heimatkunde von Vorarlberg, H. 9. 7.50 M.

Wickenhagen, Ernst, Geschichte der Kunst. Bearb. von Hermann Uhde-Bernays. Mit 16 farb. Kunstbeil. u. 303 Abb. 18. Aufl. Berlin: Neff. (367 S.) 4°. Lw. 5.50 M.

Wölflin, Heinrich, Italien und das deutsche Formgefühl. Mit 92 Abb. München: F. Bruckmann. gr. 8°. (224 S.)

Yvon, Paul, Le Gothique et la renaissance gothique en Angleterre (1750 bis 1880). Caen: L. Jouan & R. Bigot. 8°. 20 Fr.

b) Baukunst.

Baltrušaitis, Jurgis, Les chapiteaux de Saint Cugat del Vallès. Ill. (Bibliothèque d'art catalan.) Paris: E. Leroux. 4°. 60 Fr.

Bimler, Kurt, Dr., Priv.-Doz., Die neuklassische Bauschule in Schlesien. H. 3. Breslau: Nischkowitz. 8°. 3. Die Industrieanlagen in Oberschlesien. (81 S. mit Abb., 4 Bl. Abb.) 2.70 M.

Cheney, Sheldon, The new world architecture. Ill. London: Longmans. 4°. 42 sh.

Clasen, Karl-Heinz, Dr., Priv.-Doz., Die Gotische Baukunst. Wildpark-Potsdam: Athenaion. (255 S., 17 Taf.) 4° = Baukunst d. Mittelalters = Handbuch d. Kunstwissenschaft. Subskr.-Pr. Hlw. 24.05 M.

Cram, Ralph Adams, Impressions of Japanese architecture and the allied arts. London: Harrap. 8°. 12 sh. 6 d.

Diepen, H. A., Dr., Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die nord-französische bauplastische Invasion an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts. Mit 593 Abb. auf 91 Tafeln. Haag: Nyhoff. (XV, 152 S.) 4°. 15 Fl.

Godfrey, Walter H., The story of architecture in England. Vol. 2: From Tudor times to the end of the Georgian period. London: Batsford. 8°. 6 sh. 6 d.

Hocart, A. M., The temple of the Tooth in Kandy. III. (Memoirs of archaeol. survey of Ceylon.) London: Luzac. 4°. 21 sh.

Kornfeld, Hans, Dr., Die Wiesenkirche zu Soest, e. stilgeschichtl. Untersuchung. Soest: Rocholsche Buchdr. Verl. (93 S., 10 Taf.) 8°. 4 M.

Langloh Ernst u. Wilhelm, Neue synthesen von technik und architektur. Stuttgart: Akad. Verl. Wedekind. (154 S. mit Abb.) 4°. Lw. 19.50 M.

Marx, Wolf, Die Saalkirche der Deutschen Brüdergemeine im 18. Jahrhundert. Mit 17 Abb. Leipzig: Dieterich. (82 S.) gr. 8° = Studien über christl. Denkmäler, H. 22. 7 M.

Mebes, Hellmut, Carl Friedrich Schinkel als Gestalt der deutschen Klassik. Leipzig: Adolf Klein. (30 S.) 8° = Die Tafel, 2. 1.50 M.

Roëthius, Gerda, Hallar, tempel och stavkyrkor. Studier till kännedomen om äldre nordisk monumentalarkitektur. Stockholm: Fritze. 4° = Studier från Zornska Institutet for nordisk och jämforande konsthistoria vid Stockholms Högskala. 7. 1. Den nordiska hallen, templet och stavkyrkan. (198 S. mit Abb.) Mit dt. Referat. 22 Kr.; 20 M.

Stephan, Margarete, Die griechische Guirlande. Ein Beitrag zur griechischen Ornamentik. Doktordissertation, Berlin.

Wright, Frank Lloyd, Modern architecture. Ill. (Princeton monogr. in art and archaeol.) Princeton, N. J.: Princeton. 8°. 4 $. Oxford: Oxford Univ. Press. 4°. 21 sh.

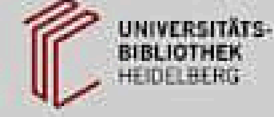
c) Werkkunst.

Coudenhove-Erthal, Eduard, Die Reliquienschreine des Grazer Doms und ihre Beziehung zu Andrea Mantegna. Graz: Leykam. (45 S., 32 Taf.) 4° = Kunstdenkmäler d. Steiermark, Bd. 2. 12 M.; 20 S.

Dugas, Charles, Aison et la peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès. Ill. (Les grands artistes.) Paris: H. Laurens. 8°. 12 Fr.

Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. In Verb. mit zahlr. Fachgelehrten hrsg. von Dr. H. Th. Bossert. Bd. 4. Berlin, Zürich: Wasmuth. (VIII, 431 S. mit Abb., 28 Taf.) 4°. Hldr. 42 M.

Das ewige Handwerk im Kunstgewerbe der Gegenwart. Beispiele mod. kunsthandwerkl. Gestaltens. Hrsg. u. eingel. von G. F. Hartlaub. Berlin: Reckendorf. (87 S.) gr. 8° = Werkbund-Buch. 6 M.; geb. 7.50 M.





Henneberg, Frh. Alfred von, Stil und Technik der alten Spitze. Mit e. Geleitw. von Wilhelm Pinder. Berlin: Wasmuth. (52 S., 181 Taf.) 4°. Lw. 60 M.

Lehnert, Egon, Das neue Ornament. Prag: Staatl. Verl.-Anst. (16 S., 8 Bl. Abb.) 4°. 6 Kč.

Lehnert, Georg, Dr., Hochsch.-Prof., Geschichte des Kunstgewerbes. 4. Das Kunstgewerbe der Renaissance. (112 S., XXXII Taf.) Berlin, Leipzig: de Gruyter. kl. 8° = Sammlung Göschen, 1033. Lw. 1.80 M.

Loose, Walter, Die Chorgestühle des Mittelalters. Mit 158 Abb. Heidelberg: Carl Winter (VIII, 156 S.) 4° = Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, Bd. 11. 29 M.; Hperg. 34 M.

Malo-Renault, Jean, L'art du livre. Ill. Paris: Garnier frères. 8°. 25 Fr.

Pudelko, Georg, Romanische Taufsteine. Berlin-Lankwitz: Würfel-Verlag. (61 S.) 4°. (Doktordissertation Berlin.)

Wuilleumier, Pierre, Etude sur l'orfèvrerie tarentine et les arts dérivés. Le trésor de Tarente. (Collection Edmond de Rothschild.) Ill. Paris: E. Leroux. 2°. 200 Fr.

6. Bildkunst.

a) Plastik.

Allesch, Johannes von, Michael Pacher. Mit 113 Abb. Leipzig: Insel-Verl. (293 S.) 4° = Deutsche Meister. Lw. 10 M.

Ardenne de Tizac, H. d', La sculpture chinoise. Ill. (Bibl. d'hist. de l'art.) Paris: G. van Oest. 4°. 36 Fr.

Baltrušaitis, Jurgis, La stylistique orientale dans la sculpture romane. Ill. Paris: E. Leroux. (Etudes d'art et d'archéol. p. p. Focillon.) 4°. 150 Fr.

Baruchsen, Lydia, Die schlesische Mariensäule. Ursprung, Wesen u. Beziehungen zu verwandten Denkmalgruppen. Breslau: Ostdeutsche Verl.-Anst. (174 S., 24 Taf.) gr. 8° = Einzelschriften zur schlesischen Geschichte. Bd. 5. 5 M.; Lw. 6.80 M.

Blanche, Jacques Emile, Les arts plastiques. Paris: Edit. de France. (La troisième républ. 1870 à nos jours.) 8°. 40 Fr.

Blanchot, I. L., Les étapes de la sculpture. Ill. Paris: Gauthier-Villars. 8°. 30 Fr.

Busch, Harald, Meister Wolter und sein Kreis. Ein Beitr. zur Kunstgeschichte d. niederdt. Renaissance. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. 4° = Studien zur dt. Kunstgeschichte, H. 288. 1. Kirchl. Holzskulptur u. Malerei d. 16. Jh. in Hildesheim vor d. Einf. d. Reformation (1542). Mit e. Exkurs über Hans Raphon u. d. südniedersächs. Malerei seiner Zeit. Mit 16 Taf. (VII, 295 S.) 30 M.

Curtius, Ludwig, Zeus und Hermes. Studien zur Geschichte ihres Ideals u. s. Überlieferung. Mit 44 Textabb. u. 22 Taf. München: Bruckmann. (82 S.) 4° = Mitteilungen d. Deutschen Archäol. Instituts. Röm. Abt. Erg.-H. 1. 28 M.

Déonna, W., Dédale ou la statue de la Grèce archaïque. T. 2. Paris: E. de Boccard. 8°. 75 Fr. (Trav. et mém. publ. p. les prof. de l'Institut sup. d'études franç. de l'Ecole fr. d'Athènes. 3.)

Grossmann, Otto, Das Reiterbild in Malerei und Plastik. Berlin-Lankwitz: Würfel-Verl. (136 S., 31 Taf.) 4°. In 1 Bd. geb. Hlw. 10 M.; in 2 Bden. Hlw. u. geh. 12 M.

Hedicke, R., Studien zur Logik der Kunstgeschichte. Der Begriff des Contrapost. Ein geistesgeschichtlicher Grundbegriff der Weltgeschichte der Plastik. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 9. Jahrg. H. 1.

Heilmeyer, Alexander, Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München. Mit 78 Abb. München: Knorr & Hirth. (156 S.) gr. 8° = Kultur u. Geschichte, 6. 5.90 M.; Lw. 7.40 M.

Horn, Rudolf, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik. München: Bruckmann. (109 S., 44 Taf.) 4° = Mitteilungen d. Deutschen Archälog. Instituts. Röm. Abt. Erg.-H. 2. 28 M.

Jacobsthal, Paul, Die Melischen Reliefs. Archäologisches Institut des Deutschen Reiches. Berlin-Wilmersdorf: Keller. (219 S. mit Abb., 77 Taf.) 4°. 120 M.

Justi, Ludwig, Georg Kolbe. Mit 32 Taf. u. 1 Heliogr. 1.—4. Tsd. Berlin: Klinkhardt & Biermann. (15 S., 32 S. Abb., 1 Titelb.) 8° = Junge Kunst, Bd. 60. Hlw. 2.50 M.

Krey, Hans, Hugo Lederer. Ein Meister d. Plastik. (Mit e. Portr. H. Lederers u. 32 Abb. d. bedeutendsten Werke.) Berlin: R. Schröder. (92 S., 16 Taf.) gr. 8°. 6 M.; Lw. 7.50 M.

Kunze, Emil, Kretische Bronzereliefs. Stuttgart: Kohlhammer. (VIII, 290 S. mit Abb.; 63 Taf.) 4° = Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut f. klass. Philologie u. Archäologie. 75 M.; Hldr. 84 M.

Lefrançois-Pillion, Louise, Les sculpteurs français au 12e siècle. Ill. (Les maîtres de l'art.) Paris: Plon. 8°. 25 Fr.

Lullies, Reinhard, Die Typen der griechischen Herme. Königsberg: Gräfe & Unzer. (90 S., 9 Taf.) gr. 8° = Königsberger kunstgeschichtliche Forschungen, H. 3. 4.50 M.

Morgenstern, L., L'art plastique et le problème de l'espace. Aus: Journal de Psychologie. XXVIIIe Année, Nos 5—6.

Murray, Margaret Alice, Egyptian sculpture. Ill. New York: Scribner. 8°. 5 $.

Neurdenburg, Elisabeth, Hendrick de Keyser beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam. Ill. Amsterdam: Scheltema & Holtema. 4°. 12 Fl.

Ottmann, Franz, Dr., Deutsche Malerei und Plastik des Barock und Rokoko. Mit 93 Abb., dabei 3 farb. 1.—14. Tsd. München: Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. (48 S.) 4° = Die Kunst dem Volke. 2 M.

Parkes, Kineton, The art of carved sculpture. Vol. 2: Central and northern Europa. (Universal art ser.) London: Chapman & H. 8°. 21 sh.

Pulvermacher, Lotte, Das Rollwerk in der süddeutschen Skulptur und seine Entwicklung bis ca. 1620. Mit 7 Taf. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (125 S.) 4° = Studien zur dt. Kunstgeschichte, H. 285. b 10 M.

Reitzenstein, Alexander Frh. von, Frühgotik der deutschen Plastik. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 321—351.

Schaeffer, Albrecht, Roß und Reiter. Ihre Darst. in d. plast. Kunst. In Gemeinschaft mit Robert Diehl hrsg. Mit 37 Bildtaf. Leipzig: Insel-Verl. (61 S.) gr. 8°. Lw. 8 M.

Schnellbach, Rudolf, Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet. Mit 156 Abb. auf 64 Taf. Heidelberg: Carl Winter. (VIII, 173 S.) 4° = Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, 10. 45 M.; Hperg. 50 M.

Thieme u. Schlosser: Rechenübungen für Volksschulen. Von e. Arbeitsgemeinschaft im Verein mit Prof. Dr. Joh. Kühnel neubearb. Ausg. B. H. 2. Dresden: Huhle. 8°.

Worringer, Wilhelm, Über den Einfluß der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents. Mit 15 Abb. Halle: Niemeyer. (16 S.) 4° = Schriften d. Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftl. Kl. Jahr 8, H. 1. 5 M.

b) Malerei.

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Liebe zu Bildern. Aus: Das Kunstblatt. XV. Jahrg. H. 5.

Antral, Louis Robert, Hogarth. Ill. (Maîtres de l'art ancien.) Paris: Rieder. 4°. 20 Fr.

Baker, Charles Henry Collins, and others, English painting of the 16th and 17th century. Ill. New York: Harcourt. 2°. 31 $ 50 c.

Beyen, H. G., Andrea Mantegna en de verovering der ruimte in de schilderkunst. Ill. Haag: Nijhoff. 8°. 13 Fl.

Carls, Dietrich Carl, Strömungen der modernen Malerei. Aus: Das Kunstblatt. XV. Jahrg. H. 10.

Cogniat, Raymond, Holbein. Ill. (Le Musée ancien.) Paris: Crès & Cie. 8°. 20 Fr.

Colin, Paul, James Ensor. Berlin: Klinkhardt & Biermann. (15 S., 32 S. Abb., 1 Titelb.) 8° = Junge Kunst. Bd. 59. Hlw. 2.50 M.

Colombier, Pierre du, Poussin. Ill. Paris: Crès & Cie. 4°. 20 Fr.

Degen, Kurt H., Die Bamburger Malerei des XV. Jahrhunderts. Mit 4 Taf. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (75 S.) gr. 8°. = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 280. 8 M.

Dülberg, Franz, Rembrandt Harmensz van Rijn und sein Werk. Berlin: Reichsdruck. Verl. (119 S. mit 66 Abb.) 8° = Deutsche Kunstbücher. Hlw. 4 M.

Ephron, Walter, Hieronymus Bosch: Zwei Kreuztragungen. Eine „planmäßige Wesensuntersuchung". Mit e. Beitr.: Persönliche Meinung u. sachliche Verantwortung von Josef Strzygowski. Mit 2 Taf. u. 44 Abb. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (XXIII, 148 S.) 4°. 13 M.; Lw. 16 M.

Fierens, Paul, Rubens. Ill. Paris: Crès & Cie. 8°. 20 Fr.

Fischer, Otto, Die chinesische Malerei der Han-Dynastie. Mit 80 Lichtdr.-Taf. u. 1 Farbtaf. Berlin: Neff. (XI, 150 S.) 4°. In 250 num. Ex., Hperg. 125 M.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei. Bd. 9. Joos van Cleve. Jan Provost. Joachim Patenier. (188 S., CIII S. Abb.) Berlin: P. Cassirer. 4°. Hlw. 30 M.; Hldr. 40 M.

George, Waldemar, et autres, Pour ou contre Henri Matisse. Ill. (Chroniques du jour. 9.) Paris: Ed. Chroniques du jour. 8°. 25 Fr.

Gielly, Louis, Giotto. Ill. (Le musée ancien.) Paris: Crès & Cie. 8°. 20 Fr.

Hahn, Robert, Portraitmalerei. Einf. in d. maltechn. u. psychol. Voraussetzungen d. Bildnismalerei. Ravensburg: Maier. (93 S. mit Abb., 12 Taf.) 8°. 2.50 M.

Hausenstein, Wilhelm, Delacroix oder der Geist der französischen Romantik. Aus: Die Neue Rundschau. XXXXII. Jahrg. H. 1.

Held, Julius, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit. Mit 26 Abb. auf 8 Taf. Haag: Nijhoff. (XV, 156 S.) 4°. 4 Fl.

Hourticq, Louis, Delacroix. Ill. (Classiques de l'art.) Paris: Hachette. 8°. 55 Fr.

Fegdal, Charles, Félix Vallotton. Ill. (Maîtres de l'art mod. 34.) Paris: Rieder. 4°. 20 Fr.

Japanische Malerei der Gegenwart. Vorw.: Fukuhara Ryôjirô, Präs. d. Kaiserl. Akad. d. Künste. Berlin-Lankwitz: Würfel-Verl. (VIII, 87 S., 126 Taf.) gr. 8⁰. Hlw. 40 M.

Jean, René, Corot. Ill. (Le musée ancien.) Paris: Crès & Cie. 8⁰. 20 Fr.

Justi, Ludwig, Von Corinth bis Klee. (Deutsche Malkunst im 19. u. 20 Jahrhundert. Ein Gang durch d. Nationalgalerie.) Mit 96 Abb. Berlin: Bard. (206 S.) gr. 8⁰. Lw. 8.50 M.

Kuhn, Charles, Louis, Romanesque mural painting in Catalonia. Ill. Cambridge, Mass.: Harvard. 8⁰. 6 $.

Lemoisne, P. A., Die gotische Malerei Frankreichs, vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert. (Mit 88 Taf. in Lichtdr. Die Übertr. aus d. Franz. besorgte Wolfgang Ollendorff.) Firenze: Pantheon; Berlin: Brandus. (XI, 164 S., 88 Taf.) 4⁰ = Pantheon-Edition. Hldr. 100 M.

Mauclair, Camille, Corot. (Ins Deutsche übertr. von Walter Meier.) Berlin: Wasmuth. (37 S., 62 Taf.) 2⁰. Einmal. Aufl. in 500 num. Ex. Hlw. 50 M.

Merediz, José A., La transformación española de „El Greco". Ill. Madrid: Edit. Plutarco. 8⁰. 4 pes. 50 c.

Michel, Edouard, Brueghel. Ill. (Les maîtres d'autrefois.) Paris: Crès & Cie. 4⁰. 180 Fr.

Nebel, Otto, Worte zur rhythmischen Malerei. Dresden, Berlin-Steglitz: Dion-Verl. (43 S.) 8⁰. 1.50 M.

Ors, Eugenio d', Paul Cézanne. Ill. Paris: Chroniques du jour. 4⁰. 250 Fr.

Piot, René, Delacroix, der letzte große Klassiker. Aus: Deutsch-französ. Rundschau. Bd. IV. H. 6.

Piot, René, Les palettes de Delacroix. Ill. Paris: Libr. de France. 4⁰. 30 Fr.

Pittaluga, Mary, La pittura italiana del Cinquecento. Ill. 2 Vol. Firenze: Barbera, Alfani & Venturi. 8⁰. 30 l.

Pope, A., The painters modes of expression: the language of painting and drawing. Vol. 2. Oxford: Oxford Univ. Press. 8⁰. 13 sh. 6 d.

Regamey, Raymond, Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints Angers. Ill. (A travers l'art français.) Paris: Renaissance du livre. 8⁰. 18 Fr.

Ridder, André de, James Ensor. Ill. (Maîtres de l'art moderne.) Paris: Rieder. 8⁰. 20 Fr.

Sano, Kazuhiko, Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands von 1350 bis 1450. Kompositions- u. Räumlichkeitsprobleme. Doktordissertation, Berlin.

Simon, Kurt Erich, Jakob van Ruisdael. Eine Darst. s. Entwicklg. Berlin-Lankwitz: Würfel-Verl. (86 S., 16 S. Abb.) gr. 8⁰. Lw. 10 M.

Smith, S. C. Kaines, An outline history of painting in Europe to the end of the 19th century. Ill. New York: Wm. F. Payson. 8⁰. 7 $ 30 c.

Thormaehlen, Ludwig, Erich Heckel. Berlin: Klinkhardt & Biermann. 16 S., 32 S. Abb., 1 Titelb.) 8⁰ = Junge Kunst, Bd. 58. Hlw. 2.50 M.

Venturi, Adolfo, Die Malerei des 15. Jahrhunderts in der Emilia. Firenze: Pantheon Casa Editrice; Berlin: Brandus. (VIII, 110 S., 80 Taf.) 4⁰ [= Venturi, Die Malerei im 15. Jahrh. in Oberitalien. Bd. 2.] Hldr. 100 M.

Wedepohl, Theodor, Bild-Aufbau. Ein Buch f. Künstler u. Kunstfreunde. Berlin: Gurlitt; Pollack. (159 S., 31 S. Abb.) 4⁰. Lw. 18 M.

Westphal, Dorothee, Bonifazio Veronese. (Bonifazio dei Pitati.) München: Bruckmann. (170 S., XXXII Taf.) 4⁰. 12 M.; Lw. 15 M.

Wipper, B., Das Problem des Stillebens. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 49—58.

c) Graphik.

Basler, Adolphe, et Charles Kunstler, Le dessin et la gravure modernes en France. Ill. (Peintres et sculpteurs.) Paris: Crès & Cie. 8°. 45 Fr.

Brauer, Heinrich, u. Rudolf Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Textbd. Tafelbd. Berlin: Keller. (205; 22 S., 198 Taf.) 2° = Römische Forschungen d. Bibliotheca Hertziana. Bd. 9. 10. 170 M.

Calabi, Augusto, La gravure italienne au 18e siècle. Ill. Paris: G. van Oest. 4°. 250 Fr.

Durtain, Luc., Franz Masereel. Ill. Paris: Pierre Vorms. 4°. Subskr.-Pr. 120 Fr.

Friedrich, Alexander, Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung. Essen: Fredebeul & Koenen. (XVI, 178 S., mehr. Taf.) gr. 8°. Lw. 12 M.

Kunstler, Charles, Forain. Ill. (Maîtres de l'art mod. 35.) Paris: Rieder. 8°. 20 Fr.

Lavallée, P., Le dessin français du 13e au 16e siècle. Ill. Paris. G. van Oest. 4°. 380 Fr.

Orduna Viguera, Emilio, Arte español. La talla ornamental en madera. Madrid: Compania Ibero-Americ. de publ. 4°. 40 Pes.

Ruemann, Arthur, Das deutsche illustrierte Buch des 18. Jahrhunderts. Mit 44 Abb. auf 11 Taf. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (VII, 116 S.) 4° = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 292. b 12 M.

Rumpf, Fritz, Das Ise-Monogatari von 1608 und sein Einfluß auf die Buchillustration des XVII. Jahrhunderts in Japan. Berlin-Lankwitz: Würfel-Verl. (59 S.) 4°. (Doktordissertation, Berlin.)

Thireau, Maurice, L'art. moderne et la graphic. Paris: M. Thireau. 7 Rue Emile Gilbert. 8°. 45 Fr.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

a) Geistiger Gehalt.

Astrow, Wladimir, Seelenwende. Die Geisteskämpfe d. Neuzeit im Spiegel d. russ. Literatur. Freiburg: Kampmann. (603 S.) 8°. 8 M.; geb. 9.80 M.

Cargill, Oscar, Drama and liturgy. (Columbia Univ. studies in Engl. and comparat. lit.) New York: Columbia Univ. Press. 8°. 2 $ 50 c.

Cohn, Jonas, Goethes Helena und Ibsens Peer Gynt (Betrachtungen über das Wesen der Person). Aus: Die pädagogische Hochschule. Jahrg. III. H. 3.

Eibl, Hans, Christus und der Künstler. Augsburg: Literar. Inst. von Haas & Grabherr. (53 S.) kl. 8° = Bücherei d. kath. Gedankens, Bd. 5 Lw. 1.20 M.

Erich, Oswald A.: Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin: Deutscher Kunstverl. (120 S. mit Abb.) gr. 8° = Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 8. 15 M.; geb. 17.50 M.

Fehr, Hans, Das Recht in der Dichtung. Mit 29 Abb. Bern: Francke. (580 S.) 4° = Fehr, Hans, Kunst u. Recht. Bd. 2. Lw. 21.60. M.

Fischer, Franz, Dr., Goethes Faust oder das Evangelium? Graz: Leuschner & Lubensky. (19 S.) 8°. 1 M.

Franz, Erich, Goethe als religiöser Denker. Tübingen: Mohr. (XI, 286 S.) gr. 8°. 10 M.; Lw. 12.50 M.

Geissler, Ewald, Prof. Dr., Nationale Freiheit und Dichtung. Langensalza: Beyer. (76 S.) 8° = Schriften zur polit. Bildung. Reihe 8, H. 10 = Friedrich Mann's pädagogisches Magazin, H. 1343. 1.90 M.; geb. 2.60 M.

Giffei, Herbert, Dr., Christian Morgenstern als Mystiker. Bern: Haupt. (165 S.) gr. 8° = Sprache und Dichtung, H. 50. Ein Teil erschien als Marburger Diss. 4 M.

Hecker, Jutta, Das Symbol der blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Jena: Frommann. (91 S.) gr. 8° = Jenaer germanistische Forschungen. 17. (München, Phil. Diss.) 4.50 M.

Kraus, Ingrid, Studien über Schopenhauer und den Pessimismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bern: Haupt. (198 S.) gr. 8° = Sprache und Dichtung, H. 47. 6 M.

Laserstein, Käte, Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (79 S.) gr. 8° = Stoff- u. Motivgeschichte d. deutschen Literatur, 12. 6.50 M.

Ligeti, Paul, Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung d. Weltgeschehens aus d. Rhythmus d. Kunstentwicklung. Mit 291 Abb. u. 26 Graphika. München: Callwey. (308 S., 136 S. Abb.) 4°. b 19.50; geb. 22 M.

Lohrmann, Heinrich-Friedrich, Die Entwicklung zur realistischen Seelenhaltung im Zeitdrama von 1840 bis 1850. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (112 S.) gr. 8° = Literatur u. Seele. Bd. 1. 5 M.

Lübbe, Fritz, Die Wendung vom Individualismus zur sozialen Gemeinschaft im romantischen Roman (von Brentano zu Eichendorff und Arnim). Ein Beitr. zur Vorgeschichte d. Realismus. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (116 S.) gr. 8° = Literatur u. Seele, Bd. 2. 5 M.

Martin, Bernhard Friedrich, Christian Morgensterns Dichtungen nach ihren mystischen Elementen. Weimar: Duncker. (96 S.) gr. 8° = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 63. (München, Phil. Diss.) 5.40 M.

Max, Hugo, Martin Opitz als geistlicher Dichter. Heidelberg: Carl Winter. (217 S.) gr. 8° = Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. H. 17. 11.50 M.

Menck, Hans Friedrich, Der Musiker im Roman. Ein Beitr. zur Geschichte d. vorromant. Erzählungsliteratur. Heidelberg: Carl Winter. (VIII, 127 S.) gr. 8° = Beiträge z. neueren Literaturgeschichte. H. 18. 6.50 M.

Michel, Wilhelm, Neue Bewußtseinsbildung in der Malerei. Aus: Der Kunstwart. Jahrg. XXXXIV. H. 9.

Oppenheim, Horst, Naturschilderung und Naturgefühl bei den frühen Meistersingern. Leipzig: Eichblatt. (X, 81 S.) gr. 8° = Form u. Geist. Bd. 22. (Greifswald, Phil. Diss.) 4.40 M.

Preißig, Erhard, Der Völkergedanke. Eine motivgeschichtl. Untersuchung über d. franz. Schrifttum d. Frühklassik u. Frühaufklärung. Brünn, Prag, Leipzig, Wien: Rohrer. (374 S.) gr. 8° = Schriften d. Philos. Fakultät d. Dt. Univ. Prag, Bd. 9. 18 M.

Rossmann, W., Goethes Faust. Eine Antwort auf d. Frage nach d. Sinn d. Lebens. Bremen: Winter. (111 S.) gr. 8°. Lw. 4 M.

Salmon, André, L'érotisme dans l'art contemporain. Ill. Paris: A. Calavas. 4°. 250 Fr.

Schilling-Trygophorus, Otto, Die Weltanschauung Beethovens und ihre Gestaltung in der 7. Symphonie. Aus: Zeitschr. f. Ästhetik. XXV. Bd. S. 117 bis 142.

Schubert, Otto, Architektur und Weltanschauung. Mit 32 Bildtaf. Berlin: Neff. (102 S.) 4°. 4.50 M.; Hlw. 5.70 M.

Stange, A., Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750 bis 1850. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 9. Jahrg. H. 1.

Steiner, Rudolf, Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethe's Faust. Dornach: Philosophisch-anthroposophischer Verl. gr. 8°.
Bd. 1. Faust. Der strebende Mensch. Mit e. Vorw. hrsg. von Marie Steiner. (XVII, 381 S., 2 Taf.) 13 M.; Lw. 15.50 M.
Bd. 2. Das Faustproblem. Die romant. u. d. klass. Walpurgisnacht. Hrsg. von Marie Steiner. (VIII, 364 S., 1 Taf.) 11 M.; Lw. 14 M.

Wais, Kurt K., Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung bis 1880. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (IV, 69 S.) gr. 8° = Stoff- u. Motivgeschichte d. deutschen Literatur, 10. 6 M.

Wais, Kurt K., Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung. 1880—1930. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (VIII, 89 S.) gr. 8° = Stoff- u. Motivgeschichte d. dt. Literatur, 11. 6.50 M.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, Das Problem des Todes in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Leipzig: Mayer & Müller. (VIII, 212 S.) gr. 8° = Palaestra, 171. 13.60 M.

Wiese, Benno von, Priv.-Doz., Politische Dichtung Deutschlands. Berlin: Junker & Dünnhaupt. (129 S.) gr. 8° = Fachschriften zur Politik u. staatsbürgerl. Erziehg. 5.50 M.

Wiesenhütter, Alfred, Wort Gottes und bildende Kunst. Ein Beitr. zur prakt. Theologie. Dresden-Leipzig: Ungelenk. (163 S., 8 Taf.) 8° = Kirche und Gegenwart, 12. 5 M.

b) Auswirkung.

Bandinelli, R. Bianchi, Dr., Kunst der Antike und neuzeitliche Kritik. Rede, geh. zum Antritt d. Professur zu Groningen am 25. April 1931. Groningen, Den Haag, Batavia: Wolters. (28 S.) 4°. —.75 Fl.

Borchardt, Rudolf, Deutsche Literatur im Kampfe um ihr Recht. München: G. Müller. (47 S.) gr. 8°. 1.50 M.

Boschot, Adolphe, La musique et la vie. Paris: Plon. 8°. 15 Fr.

Brecht, Bert, Zur Soziologie der Oper. Aus: Musik u. Gesellschaft. 1. Jg. H. 4.

Brieger, Lothar, Die großen Kunstsammler. Mit 35 Abb. auf Taf. Berlin: Grote. (VI, 307 S.) gr. 8°. 9.50 M.; Lw. 12 M.

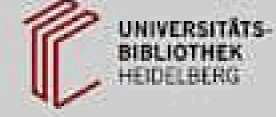
Ellehauge, Martin, The position of Bernard Shaw in European drama and philosophy. Kopenhagen: Levin & Munksgaard. 8°. 15 Kr.

Fechter, Paul, Kunst und Kunstpflege. Aus: Süddeutsche Monatshefte. Jahrg. XXVIII, H. 7.

Fischer, Theodor, Gegenwartsfragen künstlerischer Kultur. Augsburg: Filser. (44 S., 3 Taf.) 4° = Münchner Kunstschriften. 3 M.

Forst de Battaglia, Otto, Der Kampf mit dem Drachen. 10 Kapitel von d. Gegenwart d. dt. Schrifttums u. von d. Krise d. dt. Geisteslebens. (Eine Abrechng. mit d. falschen Größen d. Zeit.) Berlin: Verl. f. Zeitkritik. (VIII, 293 S.) 8°. 6.50 M.; Lw. 8 M.

Förster, Otto H., Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters. Ein Beitr. zu d. Grundfragen d. neueren Kunstgeschichte. Berlin: de Gruyter. 156 S., zahlr. Taf. 4°. Lw. 20 M.



Frey-Sallmann, Alma, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in d. Bildbeschreibg. d. Mittelalters u. d. italien. Frührenaissance. Mit 12 Bildtaf. Leipzig: Dieterich. (XVI, 184 S.) gr. 8⁰ = Das Erbe der Alten. Reihe 2, H. 19. Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1928. 7 M.; geb. 8.50 M.

Gide, André, Nationalismus u. Literatur. Aus: Die Neue Rundschau. XXXXII. Jahrg. H. 1.

Gregor, Joseph, u. Fülöp-Miller, René, Das amerikanische Theater und Kino. 2 kulturgeschichtl. Abh. Mit 47 bunten, 459 einfarb. Bildern und 1 Spielplantab. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (111 S., zahlr. Taf.) 4⁰. Lw. 100 M.

Haecker, Theodor, Vergil, Vater des Abendlands. Leipzig: Hegner. (148 S.) 8⁰. Lw. 5.50 M.

Jäckel, Kurt, Richard Wagner in d. französischen Literatur. Breslau: Priebatsch. (284 S. mit Abb., mehr. Taf.) gr. 8⁰ = Sprache u. Kultur d. germ. u. roman. Völker. C. Bd. 3. 9 M.

Jensen, Johannes V., Literatur und Klasse. Aus: Die Neue Rundschau. XXXXII. Jahrg. H. 3.

Kohlmeyer, Otto, Wilhelm Raabe als Erzieher. Bodenständige Persönlichkeitsbildung. Magdeburg: Lichtenberg & Bühling. (228 S.) gr. 8⁰. 5.50 M.; geb. 6.50 M.

Kommerell, Max, Jugend ohne Goethe. Frankfurt: Klostermann. (37 S.) gr. 8⁰. 2.50 M.

Lissauer, Ernst, Zeitkunst. Aus: Die Literatur. 34. Jahrg., H. 2.

Mann, Heinrich, Der Schriftsteller und der Staat. Aus: Die Neue Rundschau, XXXXII. Jahrg., H. 5.

Michel, Wilhelm, Dichtung und Gegenwart. Aus: Die Neue Rundschau, XXXXII. Jahrg., H. 7.

Müller, Joachim, Stifter und das 19. Jahrhundert. 3 Abh. Eger: Verl. d. Literar. Adalbert Stifter-Ges. (63 S.) kl. 8⁰ = Sudetendeutsche Sammlung, Bd. 26. Hlw. 2.50 M.

Nemitz, F., Was wird aus der Kunst? Aus: „Die Tat". Jahrg. XXII, H. 9.

Pevsner, N., Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 9. Jahrg., H. 1.

Petersen, Julius, Goethe im Nachruf. Berlin, Verlag d. Akademie d. Wissenschaften. (23 S.) gr. 8⁰. 2 M.

Richter, Paul K., Dr., Willibald Alexis als Literatur- und Theaterkritiker. Berlin: Ebering. (172 S.) gr. 8⁰ = Germanische Studien, H. 107. (Ein Teil ersch. als Phil. Diss. Berlin 1931.) 6.60 M.

Rusack, Hedwig Hoffmann, Gozzi in Germany. A survey of the rise and decline of the Gozzivogue in Germany and Austria. New York: Columbia Univ. Press. 8⁰. 3 $ 25 c.

Sayler, Oliver Martin, Revolt in the arts. A survey of the creation, distribution and appreciation of art in America. New York: Brentano's. 8⁰. 3 $ 50 c.

Schäfer, Wilhelm, Der Dichter und sein Volk. Eine Rede. 1.—5. Tsd. Kassel: Bärenreiter-Verl. (15 S.) gr. 8⁰. Aus: Die Singgemeinde. Jahrg. 7. H. 5. —.60 M.

Schmidt, Paul Ferdinand, Kunstbücher und Kunstwerke in unserer Zeit. Aus: Sozialistische Monatshefte Jahrg. XXXVII, H. 2.

Schrade, H., Künstler und Welt im deutschen Spätmittelalter. Aus: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 9. Jahrg., H. 1.

Schücking, Levin L., Prof., Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. 2. erw. Aufl. Leipzig u. Berlin: Teubner. (IV, 119 S.) 8°. Lw. 5.60 M.

Tiemann, Walter, Kunst und Geschmack. Ein Vortrag. Leipzig: Staatl. Akad. für graph. Künste u. Buchgewerbe. Insel-Verl. (28 S.) 4°. Pp. 3.50 M.

Tietze, Hans, Wien. Kultur, Kunst, Geschichte. Mit Aufn. von Alexander Exax u. a. (Mit 112 Kupfertiefdr. u. 32 Lichtdrucktaf.) Wien u. Leipzig: Epstein. (429 S.) gr. 8°. Lw. 21.50 M.

Tietze, G., Der Zweckgedanke in der heutigen Kunst. Aus: Zeitwende, Jahrgang VI, H. 7.

Valentien, F. C., Sachliches Kunstsammeln. Aus: Die Kunst für Alle. Jahrgang 46, H. 9.

Wenzel, Alfred, Die ethische Wirkung der Kunst. Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, Jahrg. XXXIV, H. 5.

c) Kunsterziehung.

Auerhahn, Ludwig, Aufsatz nach der Natur. Eine Mutterschule f. Sprach- u. Kunsterziehg. Bamberg: Buchners Verl. (124 S.) 8°. 2.40 M.

Büngel, Werner, Dr., Oberstud.Dir., Die bildende Kunst in der Schule. Erziehg. f. u. durch d. Kunst. Mit 16 Taf. Leipzig: Quelle & Meyer. (VII, 214 S.) gr. 8°. Leicht geb. 5.60 M.; Lw. 7.10 M.

Deutsch, Leonhard, Dr., Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung. Ein Beitr. zur Grundlegung musikalischer Gemeinkultur. Leipzig: Steingräber Verl. (207 S. mit Fig.) gr. 8°. Hlw. 3.60 M.

Doflein, Erich, Dr., Das Musikseminar. Leipzig: Quelle & Meyer. (31 S.) gr. 8°. 1 M.

Ehrhardt, Alfred, Gestaltungslehre. Die Praxis e. zeitgemäßen Kunst- u. Werkunterrichts. Mit 132 Abb. Weimar: Böhlau. (123 S.) gr. 8° = Forschungen u. Werke z. Erziehungswissenschaft, Bd. 16. 4.80 M.; geb. 5.80 M.

Günther, Siegfried, Die musikalische Form in der Erziehung. (Darst. Musikpädagogik.) I. Lahr: Schauenburg. (60 S.) 8° = Beiträge zur Schulmusik, H. 4. 2.70 M.

Handbuch der Musikerziehung. Hrsg. von Dr. Ernst Bücken, Univ.Prof. Potsdam: Athenaion. (448 S. mit Notenbeisp.) 4° = Handbuch d. pädag. Wissenschaft. Lw. 20 M.

Herrmann, Hans, Theorie und Praxis im Zeichenunterricht einer höheren Schule nach der Lehre von Gustaf Britsch. Düsseldorf: Schwann. (56 S. mit Abb.) 4° = Vom Willen deutscher Kunsterziehg., Bd. 9. Ppp. 6 M.

Kornmann, Egon, Über den künstlerischen Bildungswert des Zeichnens in der Schule. Starnberg: Gustaf Britsch-Inst. f. Kunstwissenschaft (51 S., 10 Taf.) 4°. München, Phil. Diss. 3.50 M.

Kornmann, Egon, Leiter d. Gustaf-Britsch-Inst., Starnberg, Die Theorie von Gustaf Britsch als Grundlage der Kunsterziehung. Düsseldorf: Schwann. (62 S. mit Abb.) 4° = Vom Willen deutscher Kunsterziehung. Bd. 3 Pp. 6 M.

Mersmann, Hans, Prof. Dr., Das Musikseminar. Leipzig: Quelle & Meyer. (VI, 95 S.) gr. 8° = Musikpädagogische Bibliothek, H. 11. b 2.80 M.; Lw. 3.60 M.

Nennstiel, Berthold, Arbeit am Volkslied. Eine erste Einf. in d. musikal. Volksliederforschg. u. ihre musikpädagog. Auswertg. Berlin-Lichterfelde: Vieweg. (103 S.) 8°. 3.90 M.

Roy, Otto, Der musikalische Anschauungsunterricht in der höheren Schule. Berlin-Lichterfelde: Vieweg. (54 S.) 8°. 1.80 M.





Rüttgers, Severin, Literarische Erziehung. Ein Versuch über d. Jugendschriftenfrage auf soziolog. Grundlage. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (152 S.) gr. 8°. 4.80 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

a) Zeitschriften.

Deutscher Dichtergarten. Halbmonatsschrift f. mod. Verskunst, Dichter-Sonderhefte u. Kurzgeschichten. Verbunden mit Literatur-Spiegel. Hrsg. von Konrad Beisswanger. (Jahrg. 1.) 24 Hefte. Nürnberg: K. Beisswanger. 8°. Das Heft —.25 M.

Musikleben. Hrsg. unter Mitw. d. österr. Musiker-Verbandes. (Schriftl.: Carl Maria Haslbrunner. Verantw.: Fritz Thuma.) Jg. 1931. (12 Hefte.) H. 1. Nov. Wien: Musikleben-Verl. (22 S. mit Abb.) 4°. Jährl. 6 M., halbj. 3.20 M.; Einzelh. —.50 M.

Der neue Film. Filmkunst, Filmwelt, Filmpublikum. Jahrg. 1. (1931.) 52 Nrn. Olten: Tiefdruck A.G. 8 Bl. mit Abb. 4°.

Nordwestdeutsche Musik-Zeitung. Monatsschrift f. alle musikal. Interessen d. Hansestädte u. d. ges. nordwestdt. Kulturkreises. Schriftl. Dr. Albert Mayer-Reinach. Jahrg. 1. 1931/32. 12 H. Altona: H. Barkow, Buchdr. m. Abb. gr. 8°. H. —.60 M.

Der praktische Zeichner. Zeitschrift f. Zeichner u. Maler, Kunstschüler, Amateure ... Organ d. Verbandes prakt. Zeichner. Jahrg. 1. 1931(/32). 12 Nrn. Nr. 1. Okt. Berlin: Verl. Praktisches Zeichnen. (16 S. m. Abb.) 4°. Jährl. 4.50 M. Einzelnr. —.50 M.; f. Mitgl. kostenlos.

Rufer und Hörer, Monatsschrift für den Rundfunk unter Mitwirkung der Reichsrundfunkges. herausg. v. Theodor Hüpgens. 1. Jahrg. 1. H. Mai 1931. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Einzelheft 1.25 M., Jahrg. (12 H.) 12 M.

Der Tanzkreis. Hervorgegangen aus „Volkstanz", „Jugendtanz", „Geestländer Blatt". Hrsg. vom Verband deutscher Tanzkreise e. V. Zugleich Arbeits- und Nachrichtenblatt ... (Schriftl.: Julius Blasche u. Erich Janietz.) Jahrg. 1. 1931. (4—6mal jährl.) Bl. 1. Jan. (Für d. Buchh.: Leipzig: Teubner 1931.) (16 S.) 8°. Halbj. 1 M., Einzelh. —.60 M.

b) Sammelwerke.

Harvard and Princeton Universities: Art studies. 2 vol. Oxford: Oxford Univ. Press. 4°. 105 sh.

Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht, im Auftr. d. Ortsausschusses hrsg. von Hermann Noack. 4. Hamburg, 7.—9. Okt. 1930. Stuttgart: Enke. (IV, 265 S., 13 Taf.) 4° = Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Bd. 25, Beil.H. 22 M.

Kunst und Technik, Herausgegeben von Leo Kestenberg. Mit 18 Abb. Berlin: Wegweiser-Verlag. 448 S.)

Kunstwissenschaftliche Forschungen. (Schriftl.: Otto Pächt.) Bd. 1. (Mit 114 Abb. auf 48 Taf.) Berlin: Frankfurter Verl.-Anst. (246 S.) 4°. Pp. 25 M.

Österreichisches Musikerjahrbuch. Bearb. von Eduard Munninger. Jahrg. 1.) Linz a. D.: Alpenländ. Volksverl. (47 S.) Schreibpap. kl. 8°. 1 M.
